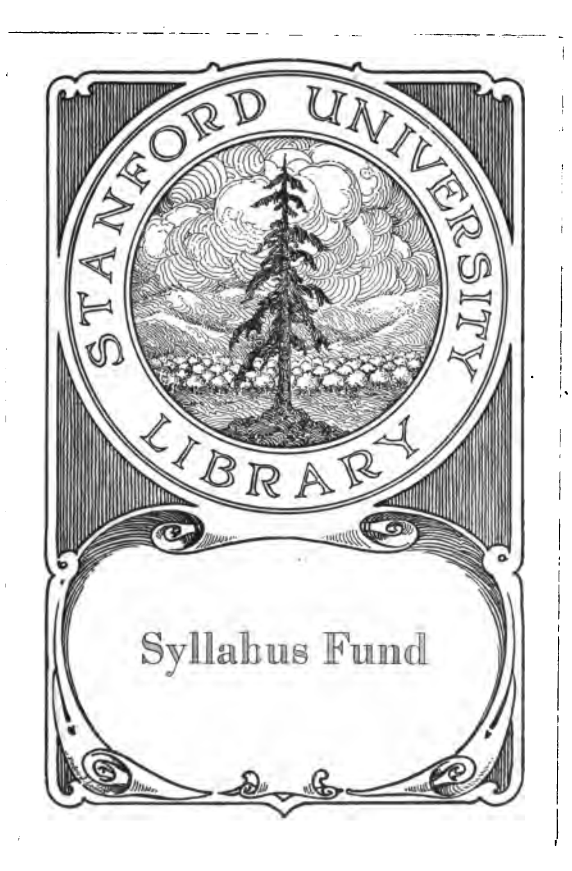
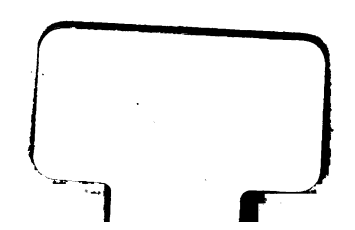

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Syllabus Fund




E.P.T.&Co



ARNOLD SCHÖNBERG
von Egon Schiele

NEUE MUSIK UND WIEN

VON

PAUL STEFAN - Gruenfeldt.

„Denn wer brennt, wandert, allerdings nicht aus schmerzlicher Unrast, sondern aus Pilgertum.“
Theodor Däubler
Lucidarium in Arte Musicae.

1921
E. P. TAL & CO. VERLAG
LEIPZIG WIEN ZÜRICH



Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A.-G., Wien

Printed in Germany

ALFRED UND MARIA
SCHRÖDER VAN GEUNS
CORRY VAN GEUNS
in Amsterdam

zur Erinnerung
an das Mahler-Fest

dankbar gewidmet

ZIEL — VERSUCH — WIEDERGABE WIRKUNGEN

Leser, Käufer, schließ dieses kleine Buch und wirf es zurück, wenn du das letzte, kleingedruckte Kapitel sogenannter Geschichte der Musik suchen solltest: Die Modernen in Wien — oder wie es in dieser Art Sprache sonst heißen würde. Hier ist es nicht und ich kann es, will es nicht geben. Vielleicht wäre es oder wird es einmal Aufgabe der Wissenschaft; wir wollen es ihr nicht wegnehmen. Denn, glaub' mir, Leser: nicht das bißchen Geschichte, das es bald oder dereinst enthält, nicht die Zeugnisse, die es dann austeilt, sind uns zeitgenössisch Erlebenden wichtig. Wir wollen das Bild! Sieh, ich erinnere mich, dunkler und heller, an mehr als zwanzig Jahre der Wiener Musik. Ihre Summe, ihr Extrakt sei das Wagnis dieser Blätter. Ihr Was und Wie sei erwogen, geprüft das Warum; ersehnt, gezogen die Linie, ersehnt, beschworen der Geist dieses Auf und Ab — des Sichmühens der einen, des schmerzhaften Neuseinmüssens der anderen. Ich hätte es leichter haben, hätte es dir leichter machen können, Leser; die braven Notizen, die Worte, die von selber fließen, die Sprache des Musikdiplomaten und vielleicht ein wenig Wissen und Wissenschaftlichkeit, sie waren wohl da. Aber nochmals, ich meine, wir transponieren, obschon das nicht eben so einfach ist: wir müssen aus Daten Ge-

schichte, aus gewohnten oder rätselhaften Meistern Erscheinungen, aus Bewegtem Bewegendes, aus der Musik der Werke müssen wir Dichtung gestalten. In den Rahmen, den jeder sieht, füge sich die von mir geschaute farbige Gestaltung und in der Gestaltung walte der Geist. So denke ich mir dieses kleine Buch von gestern und morgen geschrieben, ohne Einzelheit, die ihm nicht frommt, ohne Urteil, das ihm nicht ziemt. Ein Orbis pictus war da in unserem erlebten Leben. Er flamme auf!

Leser der Nachkriegszeit, Adept, dem Mahler schon „klassisch“, Schönberg vertraut ist: es war nicht immer so. Neue Musik in Wien reicht weit zurück. In dieser Stadt ist nichts ungeworden. Die Aura ihrer Meister ist, unzerstörbar, überall. Denk, daß eine stolzeste symphonische und theatralische, eine Opernvorgeschichte da war. Im Bewußtsein ersteht sie vielleicht erst als Bildung, im Unterbewußtsein schaltet sie frei, lehrt die Magie der lebendigen und der geprägten schönen Formen fassen . . . Es ist ein anderes Blut in Wien. Der Süden und besonders Italien spielt herüber, der Osten mischt sich in alles Völker-, Sitten- und Lebensgemisch, entlang den sanften Linien der Landschaft, entlang dem urzeitgeheimnisvoll westöstlichen Strom. Hier mußte vieles wechselnd vergehen, manches neu werden, alles, auch das Fremdeste, verknüpft sein. Die große Überlieferung pflügte den Boden: sie sät die notwendigen Talente drüber hinein und es löst ein Genius den andern ab.

Diese Stadt eines glänzenden Hofes, einer Gesellschaft von Kavalieren, Bürgern und einfachen

Leuten zog immer wieder an. Sie alle fühlten sich in der Kunst und sie lockten in ihrem prunkenden oder bescheiden-reichen Leben die großen Meister von draußen an. Oder es kam hier selber ein Schubert hervor. Und noch heute stimmen Menschen aus allen Berufskreisen die Instrumente des Streichquartetts, klingt in jedem Haus das einsamere, oft nicht unbegabte Klavier der Sonaten. Noch heute ist eine Gesellschaft da, der Musik ein Publikum.

Längst ein anderes, doch noch immer nicht durchaus schlecht.

Wien ist nicht mehr Residenz, war auch vor dem Versinken des Kaisertums längst nicht mehr nur die Stadt eines Hofs. Dieser Hof hatte eigentlich nur noch seine Oper, das wunderbare Haus zweier darum einst zu Tode gehetzter Architekten. Hier war geschmackvoll prächtige Entfaltung des Adelsglanzes und eines zuletzt noch anständigen Reichtums. Lichterfülle, gleißender Schmuck, Schönheit mädchenhafter, für Manon und ihren Tenor schwärmender Komtessen und wilder verblühender Frauen. Leser, in dieses Haus kam Gustav Mahler und unter ihm wurde die Oper mondäner Zerstreuung zum Festspieltheater einer unerfüllten Zukunft. Leser der Nachkriegszeit, Adept von heute, warum bist du nicht vor anderthalb Jahrzehnten erwachsen und gereift, warum nicht damals beim „Tristan" gewesen? Die Gesellschaft der Logen und des Parketts war verstummt und es wurde gar sehr für uns musiziert, die wir uns auf der Vierten Galerie und, wenn es gut ging, im Steh-

parterre drängten. Und niemals zuvor war die geoffenbarte Leidenschaft dieses Tristan so sehr Musik, die geoffenbarte poetische Musik des Werkes so sehr Leidenschaft geworden. Das war Bann von Anbeginn bis zum Ende (sofern ihm der Körper standhielt). Die Mildenburg stand auf der Bühne in ihrer heldisch-tragischen, menschlich-endgültigen Weiblichkeit, Schmedes sang und litt, kein Tenor mehr, sondern ein Dichter, der junge Roller war ein guter Geist des Lichts und jeder Bewegung; und nicht anders war es beim „Fidelio", bei Mozart, bei Gluck. Leser, was gäben wir um diese Ouvertüre des Don Giovanni, einmal, noch einmal, um das sausende, schneidende Allegro, die erste Wendung zum Blech und zur Pauke nach den zitternden Schauern dieses Anfangs: m' invitasti e son venuto . . .

Es ist vorbei.

Die Hörerschaft und die einander gern Sehenden, die sich gern Sehenlassenden der Hofoper finden sich auch in den Philharmonischen Konzerten zusammen. Sonntag mittags gibt es die, vor dem Sonntagsdiner, sehr benachbart dem Kärntnerring und seinen großen Hotels, wo das weltliche Gedränge, zum Teil nach einer späten Messe wogt; aber die Messe ist nicht de rigueur. Nun, in den Philharmonischen Konzerten war man immer abhängig von diesem Publikum. Es gab selbst bei Hans Richter den Ton, im großen Zeitalter dieser Konzerte, bekehrte sich lässig zu Brahms, kaum zu Bruckner, der ja auch lange nicht aufgeführt wurde,

und es ist bekannt, wie das Orchester in seiner nicht minder hergebrachten Gesinnung, nach einer Leseprobe, Hugo Wolf mißdeutete und absetzte. Und noch heute ist der mondäne Dirigent dieser mondänen Vollkommenheit Weingartner und er erringt die Virtuosensiege dieser Konzerte eines berückenden Klangs. Denn sein Orchester, das Orchester der Oper, es klingt noch immer wie Wien. Nur einmal gab es, lang ist's her, drei Jahre eines Trotzes, auch sie unter Mahler, drei Jahre einer Revolution — mit konservativen Programmen.

Und das selbe nur wenig geänderte Publikum fand sich im schönsten Konzertsaal Europas, dem „Saal Bösendorfer", den man sinnlos niedergerissen hat, erste Tat einer Kriegsgewinnergesinnung noch vor dem Krieg. In diesem Saal, der klang wie Wien, sang Messchaert, spielten Joachim und Rosé . . . Und noch spielen Rosé und die Seinen, unsere Wohltäter, freilich in nüchternen Räumen. Urlauber von der Front füllten ihre Abende, Reste der zerrütteten Hörerschaft von einst bevölkern sie heute. In der gelösten Heiterkeit letzter, schwebender Ausklänge Beethovens entglitten und entgleiten wir traurigsten Tagen. Hier ist noch immer Erbe von Mahler. An der Hofoper war es bald vertan. Die Gesellschaft siegte, äußerer Glanz und Prunk ergab die Opernmode. Erst ganz zuletzt, als für das arme Österreich nirgends mehr etwas zu retten war, kam ein bald vergessener Intendant, Baron Andrian. Ihm sind Richard Strauß und die Direktion eines Franz Schalk zu danken. Seither begann auf stolzesten

Trümmern ein neuer Ernst der Übung und noch immer ist das Opernhaus an seinen großen Abenden ein großes Wunder.

Strauß freilich ist heute, wenn ich so sagen darf, die Figur seiner eigenen Geschichte. Äußere Verhältnisse bringen es mit sich, daß er viel abwesend sein muß, daß er den Erzieherstand nicht hat, der ihm gebührte, daß er nur durch sein Dirigentenbeispiel wirken kann. Er sollte, wenn schon andere als allzu umstürzlerisch gelten, die Oberaufsicht über das einheitlich organisierte Musikerwesen des heute nur kleinen Österreich haben, wie das einst einmal Mahlern zugedacht war; leider nur zugedacht. Ist der Werkeschöpfer Strauß heute noch Anreger? Leser der Nachkriegszeit, Adept einer neuen Lehre, du leugnest! Aber ich antworte dir, daß er doch wohl noch das vereinigt, was er je gegeben hat; und das war, erinnere dich an den „Eulenspiegel“, an die „Salome“, an die „Ariadne“, um nur diese zu nennen, war alles, was eine Zeit zu geben hatte, deren mancherlei unterirdisch quellende Ströme eben erst später und an anderen Stellen aus ihrem Karst hervorbrachen. Wenn es representative men eines Landes, einer Kunst, eines Zeitalters gab, er war einer, ja, er war dieser Repräsentant. Und daß er immer noch ein größter Meister des Könnens und der Gestaltung bleibt — Leser, aber du solltest lernen, was frühe Jugend so selten besitzt, das Pathos der Distanz. Genug davon: Meister ist er sicherlich und es ist ein Zeugnis von der Kraft eines alten Zaubers, daß Wien

auch ihn sich fesselte. Möchte es ihn nicht schlecht, nicht allzu flüchtig gefesselt haben.

Bruno Walter, teilnahmsvollster Zeuge der Mahler-Zeit an der Hofoper, ist nach München gegangen. Aber wir freuen uns seiner noch heute. Die Kunst eines Pfitzner, die Walter so gern pflegte, sie wird in Wien weiterhin gepflegt; Beweis die schöne Aufführung des „Palestrina“ in der Oper, Beweis mancher Pfitzner-Abend im Konzerthaus. Man bewundert Pfitzner und hat ihn noch zu Zeiten seiner „Rose“ und des „Armen Heinrich“ geliebt, war erschüttert von der Dichtung, der Melodie, der edlen Askese des letzten großen Werkes. Und es trübte mir dieses Bild auch nie, daß der Künstler in der Qual seiner und unserer Tage an der Zeit und ihren Erscheinungen kränklich mäkelte. Lehrer einer Generation in Wien ist Pfitzner über seine Persönlichkeit hinaus wohl kaum geworden. Aber das braucht es bei ihm auch nicht.

Viel eher Reger. Ich darf sagen, daß wir vom Ansorge-Verein es waren, die ihn, den fast Unbekannten, nach Wien führten. Er begegnete manchem Spott, aber obwohl Wien wenig Orgelmusik hatte und schon auch darum von Reger nichts wußte, rangen sich die Variationenwerke alsbald zu höchster Achtung und Beachtung durch. Seither ist Reger hier, in seiner hypertrophischen Stimmenfülle außerhalb der doch nicht so sehr barocken Musiküberlieferung stehend und auch dem Klangsinn immer noch fremd, dennoch auf seine Höhe gehoben worden. Man hat ihn vor allem eifrig studiert, seine Meisterschaft wieder und wieder staunend erfahren

und so darf er vielleicht als Lehrer und Bildner gelten. Zumal seit der Zeit, da er (es sind die letzten Jahre) in dem von Arnold Schönberg geleiteten Verein für musikalische Privataufführungen oft gespielt und gerade mit seinen spätesten Kammermusiken, mit seiner eigentümlichen Verwendung der Klarinette und der Bratsche zu dämmernden Harmonien die sorgfältig herangebildeten Kenner des Vereins entzückt hat.

Dies, und etwa noch Klose, sind die Führer der deutschen Zeitgenossen. Über ihre Nachkommen weiß man wenig. Von den weltbewegenden Franzosen hat man Debussy, dessen „Pelleas" zu hören war, Ravel, Dukas, auch als Opernkomponisten („Blaubart"), bewundert. Aber es waren kleine Kreise, die zu solcher Kenntnis kamen, und auch da hat Schönbergs Verein viel helfen müssen, nicht minder bei Mussorgsky und den Russen bis zu Strawinsky und Scriabin, den Tschechen wie Suk und Novák, den Ungarn wie Bartók und Kodaly. Elgar, Delius und Scott sind, irgendwie ein wenig vom Reiz des Exotischen umflimmert, hin und wieder, namentlich durch Franz Schrekers Chor, aber auch durch Loewe vor einer größeren Hörerschaft aufgeführt worden. Dagegen waren die Italiener, wie Casella und Malipiero, kaum dem Namen nach bekannt; italienische Musik, das war für Wien zuletzt Puccini. Darf man sagen, daß damit die Kräfte von draußen genannt und gegeben sind? Man darf es wohl. Wien ist kein Markt wie Paris und Berlin, der Krieg wurde ein fester Zaun und heute wagen

die Handlungen kaum die Notenhefte ausländischer Komponisten zu bestellen, weil sie gegen Wiener Kronen nicht zu verkaufen wären.

Wir sind rasch vom konservativsten, dem adelig-bürgerlichen alten Publikum und seiner ganz ähnlich gerichteten, den Lesern angepaßten Kritik zu der neuesten Hörerschaft, der von Schönbergs Verein gelangt, in dem nur mit Bild genau legitimierten Mitgliedern der Zugang gestattet ist, während man Kritik des Programms wie der Leistungen streng ausschließt. Aber im Raum und in der Zeit war dieser Weg lang. Es war ein Ereignis, als sich neben der philharmonischen und der Hörerschaft der Gesellschaftskonzerte (die mehr als hundertjährige Gesellschaft der Musikfreunde führt Orchesterkompositionen und die großen Chorwerke auf, ihr rastloser Dirigent ist heute Schalk), neben diesen doch ziemlich konservativ gearteten und gerichteten Vereinen ein neuer Kreis für die Symphoniekonzerte des Konzertvereins bildete. Das zweite Konzertorchester wurde damit begründet und Ferdinand Loewe war ihm ein guter Erzieher. Die Vorstadt schloß sich um das Wien der Inneren Stadt, breiteres Bürgertum, Neuem besser zugänglich, strömte auf die billigen Plätze, Fluten von Musik ergossen sich hin. Loewes großes Verdienst bleibt es, diese Schichten nicht einseitig unterrichtet zu haben, wie es heimischer Verknorpelung gemäß gewesen wäre, und er ist nicht genug zu preisen, daß er ihnen immer wieder Bruckner gab und

zeigte; Bruckner hat erst durch ihn seine Hörer und sein Volk gefunden.

Der Orchestersehnsucht der Menge lag bald nach dem zweiten das dritte Orchester nicht mehr fern, die Tonkünstler. Nach einigem Tasten leitete sie Oskar Nedbal, eben noch Bratschenspieler des Böhmischen Streichquartetts, ein Musiker von Natur und ungewöhnlicher Wucht. Auch seinem Unternehmen gelang viel Schönes. Aber der Krieg und seine Menschennot zwangen die zwei Orchester zur Verschmelzung; noch geben sie, unter verschiedenem Namen, ihre gesonderten Konzerte, aber immer mehr drängt die wachsende Not, jetzt Not der Orchestermusiker, zu völliger Vereinigung, sofern das „mittelständische" Orchester überhaupt gerettet und erhalten werden soll. Alle Versuche, es als Orchester der Stadt Wien aufzurichten, sind vereitelt worden.

Führer des Orchesters in den Konzerten des Tonkünstlervereins ist ein Gast, der feurige Furtwängler, dessen Genius alsbald diese Stadt mit sich riß. Häufig leitet es Oskar Fried, hier nun schon fast seßhaft, ein Fanatiker letzter Ziele, stark, eigenwillig, liebenswert, für seinen Mahler oft und stürmisch bedankt. Beide runden den Kreis dieser Wiener Gegenwart.

Aber die beiden Orchester blieben nicht bei der Sehnsucht des Bürgertums nach Orchesterklang und Orchesterfarbe stehen. Die weiteren Vororte drangen zu ihnen, als Arbeiter-Symphoniekonzerte und nachmals Konzerte einer sozialistischen Kunstzentrale abgehalten wurden, wie sie D. J. Bach mit

allem Können und allem Glück des Tüchtigen zur Blüte gebracht hat. An solchen Abenden als Gast teilzunehmen, war eine tiefrührende Freude. Der Künstler-Mensch durfte, ja mußte in Menschengesichtern lesen und wenn er oft bei solchem Bemühen verzweifelt hatte, hier nun hoffen.

Das gleiche Streben des Jahrzehnts ins nötig Breite ergriff die Oper. Der kluge und energische Rainer Simons verwandelte ein wenig beachtetes neues Schauspielhaus an der Grenze zwischen Vorstadt und Vorort in eine Volksoper und er fand in Alexander von Zemlinsky den rechten Musiker und Bildner für Sänger, Orchester, Publikum. Die leichtesten und bald auch die schwersten Aufgaben wurden angegriffen und gelöst; und solang es die Zeit gestattete, billig zu bleiben, solange Zemlinsky da war und eine kluge Praxis nicht in gleichgültige Routine verebbte, war und blieb man Volksoper. Auch hier folgte der Niedergang, da insbesondere die Stadt sich nicht entschließen konnte, ein Aufsichtsrecht über das Haus in ein Recht, in die Pflicht zur Initiative wahrster Kunstpolitik zu wandeln. Im letzten Jahr hat Weingartner den Versuch gemacht, das Haus neuen Kreisen und neuer, musikalisch besserer Kunstübung zugänglich zu machen; nur sind auch die Gefahren eines Star-Theaters für Zahlende aufgestiegen.

Für junge Komponisten tat vieles der Philharmonische Chor, der von Franz Schreker begründet und bisher geleitet worden ist. So führte er besonders Schönbergs „Gurre-Lieder“ zum ersten Mal auf; aber es gab kaum einen erreich-

baren und aufführbaren Komponisten der Gegenwart, der nicht auf seinem Programm gestanden hätte. Ein uralter Tonkünstlerverein, dessen Präsident irgendeinmal Brahms war, bewies vielen Mut bei geschlossenen Türen, indem er nämlich auch neuere Werke den Mitgliedern zu Gehör brachte. Jetzt, unter Röbert, wagt er sich auch schon hervor. Auf kürzere oder längere Strecken begleiteten als gute Weggenossen, ja Wegbereiter der Ansorge-Verein und der Akademische Verband für Literatur und Musik, die ineinander aufgingen, unsere neue Musik, anfangs für Reger, später für Schönberg und die Seinen lebhaft werbend; eine Einjahrsgründung, die Vereinigung schaffender Tonkünstler, pflegte 1904, damals eine Seltenheit, sogar Mahler, aber erst seit die klare Organisationskraft Arnold Schönbergs tätig ist und seit, der Zeit entsprechend, die Probemühen und die Aufführungen den Künstlern vergütet werden — was wir in allen anderen Vereinen nicht taten, nicht tun konnten — erst seither kann, im Verein für musikalische Privataufführungen, wahrhaft Förderndes bewirkt werden.

Die Bildung zur Musik wird auf guten Wegen gesucht. Der alte Staat hatte das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde übernommen und zu einer Akademie umgebildet, an der zuletzt, neben Prohaska und Franz Schmidt, schon Marx und Schreker unterwiesen. Für Schönberg hatte man leider den rechten Platz nicht gefunden. Loewe ist jetzt Di-

rektor und so wird ernsthaft gearbeitet. Daneben gibt es ein Neues Konservatorium unter Reitler, manche andere Privatschule und vielerlei Einzellehrer. An der Universität hat Guido Adler ein berühmtes musikhistorisches Institut eingerichtet und gibt die Denkmäler der Tonkunst in Österreich heraus, dabei ein Geschlecht von jungen Forschern aufziehend, aus dem Wilhelm Fischer, Robert Lach und Egon Wellesz zu nennen wären. Adler hat, was wohl das Wichtigste ist, seinen Hörern den Zusammenhalt mit der Gegenwart, besonders mit seinem Jugendfreund Gustav Mahler und allem Neuen, seither gegeben und gefestigt. Und auch außerhalb der Zunft spricht man in Wien viel von der Musik, will darüber unterrichtet sein, verlangt das von seiner Tageszeitung, die ihre Berichte sorgfältig aufteilen muß (ich will aber Namen nicht nennen), oder hält gar ein Kunstblatt, wie den Merker (begründet von Specht, jetzt von Bach und Bittner geleitet), den Musikalischen Kurier von Max Graf oder den Anbruch der Universal-Edition, deren erdumspannende Verlegertätigkeit auch Neuem mit Eifer entgegenkommt.

Dies etwa ist das Feld. Kräfte treten auf.

Die erste und am stärksten bewegende Kraft jeder neuen Regung ist, hinter Beethoven, Richard Wagner. Er hat Wien nicht geliebt, die Stadt, die ihn stets, bald nach Beethovens Tod und bis in die Zeit eines Brahms anzog, aber immer wieder ab-

stieß: sie konnte ihn nicht halten und er fühlte gar wohl, daß hier das sündige und ach so schöne Treiben der von ihm bekämpften, der dreiviertel-romanischen Oper heimisch und unausrottbar war. Hier wurde Wagner Sieger über alle Gemüter, aber nicht über Verdi, selbst nicht recht über Meyerbeer und Offenbach. Doch gehörte ihm schon aus Opposition gegen die Gesellschaft, der Hanslick diktierte, indem er mit ihr genoß, gehörte Wagnern alle Jugend, von der Kaiserin Elisabeth bis zum armen Teufel auf der letzten Galerie der Oper und auf den Stehplätzen des Konzertsaales. Er hatte dreierlei Anhänger: Schwärmer, Politiker und Musiker. Die Politiker aller oppositionellen Arten, deutschbetonte mit Judenabscheu sowohl wie Sozialisten, fanatisierten sich ihm lange, jahrzehntelang, von Meinungs wegen zu. Den Musikern war er Abgott, Gegenstand eifrigster Bemühungen und Studien, aber in dieser Stadt doch nicht so sehr das Muster, das sie eigentlich nachahmen wollten. Goldmark galt zwar einem Nietzsche einmal als „Affe Wagners", aber er war es nicht, war immer etwas höchst Eigenes und Anderes und die wagnerisierenden Werke von Gotthelf und Goldschmidt sind wenig bekannt geworden. Die bedeutungsreichsten seiner Musikerbewunderer, Bruckner und Hugo Wolf, haben Formen und Technik Wagners nicht annehmen müssen. Sein Wesen, sein Gehalt, seine Errungenschaften freilich waren aus dem Werk auch des Symphonikers und des Lieddichters nicht wegzudenken. Um so weniger, da eine Art Wiener Gemeinde, Hans Richter, Ferdinand Foll, Gustav

Schoenaich und andere auch die äußere Bayreuther Überlieferung treu zu hüten suchten.

Der Gegenpol war Brahms, Nordländer, doch zuletzt wienerisch weich im besten Sinn, österreichisch, selbst österreichisch-ungarisch gefärbt, ein neues Beispiel der Anziehung Wiens als des ersten Südens und Ostens. Aber nicht daß der Niederdeutsche die Formen Wiens annahm, war die Bedeutung, sondern daß Wien die Haltung des Mannes aufnehmen konnte, der dennoch von Bach kam. Brahmsens äußere Wirksamkeit drang mit den Worten eines Hanslick und Kalbeck sogleich ins Breiteste, aber auch sein Beispiel und seine Anziehung auf Musiker war in Wien fast ohne Vorbild. Sie ergreift noch die Anfänge eines Schönberg und hat bei anderen Komponisten überhaupt gar nicht aufgehört.

Ihm gegenüber stand Bruckner fast im Dunkel der Sage. Sein Kreis waren die Brüder Schalk und Loewe; dann die Schüler des Konservatoriums, mit denen er, Decsey erzählt es, nicht ohne Seufzen Kontrapunkt paukte, die Studenten der Universität, seine „Gaudeamus“, die er doch ein wenig mit lockeren Zügeln und einigermaßen summarisch laufen lassen mußte: Zöllner und Sünder. Von ihnen allen ist diesem erhaben rührenden Genius aber nicht nur Ruhm gekommen, nicht nur höchste Liebe und Verehrung, die man solchen Gestalten aus der Unwirklichkeit eines Domschattens hinbreiten mußte: Bruckner ist auch über sie hinaus langsam, unhemmbar in sein Volk gedrungen und seine Spur ist in der Wiener Musik überall; ich spreche gar

nicht von der Musik in der Kirche, wie sie besonders Max Springer und Vinzenz Goller in Bruckners Bahn und Bruckners Geist mit beachtenswerten Kräften gelenkt haben.

In einem menschlich-persönlichen Zusammenhang mit dem „Lehrvater“ Bruckner stand auch Gustav Mahler, der mit dem Klavierauszug einer früheren Fassung von Bruckners Dritter Symphonie begonnen hat. Mahler ist als Dirigent und Direktor das unmittelbare Vorbild jedes jüngeren Wiener Musikers geworden, der Patron der neuen Wiener Musik. Was Musik erleben und musizieren in der großen Linie wie in allen Einzelheiten heißt, Phrasierung, Betonung, Takt, Pausen, Tempo, Tonstärke, Rhythmus, melodischer Vortrag und so in einem weiter, wissen wir erst seit ihm. Die Verehrung, die er nun genießt, nachdem alles Zeitliche von ihm abgefallen ist und seine Gegner in Schweigen verstummten, sie ist keiner anderen Musikerverehrung vergleichbar. Denn er ist uns (war es manchen Erkennenden schon früher) doch ungefähr ein Stifter jener Musik, die wir heute erkennen lernen. Nicht als ob er Schutzherr oder gar Aneiferer von Neuerungen als solchen gewesen wäre; nichts weniger als das. Er wollte nur, das allerdings mit aller Kraft, daß, wer etwas zu sagen haben könnte, zu seiner Zeit ans Wort gelange. Aber in ihm selbst war so viel Neues, daß es wohl noch eine Generation brauchen wird, ehe man über die ersten Anfänge des Wissens darum hinauskommt. Und das beginnt man jetzt zu erkennen und zu erforschen. Mahler setzte ein neues Publikum voraus: siehe, es bildet

sich. Werke, wie die Achte Symphonie geben am deutlichsten die andere Form, man sucht nach einem Raum für ein solches Maß, verwendet das Opernhaus, aber es kommt das Lied von der Erde und es sind in ihrer Art die Fünfte, Sechste, Siebente und Neunte Symphonie ebenso zu behausen, und nicht nur äußerlich. Eine Epoche hat mit ihm begonnen und wir dürfen sagen, daß wir dabeigewesen sind.

Erstaunlich aber war es, am sechzigsten Geburtstag eines Hugo W o l f zu verfolgen, wie wenig Berührung die junge Generation mit ihm hat und wie selten er ihr über den Liedgesang hinaus fruchtbar geworden ist. Seine Macht ruht darin, daß er, Erbe des Gutes Schubert-Schumann-Loewe, auf anderen Wegen als Brahms in den Geist deutschester, aber auch südlicher Dichtung von seiner steirischen Grenzsiedlung her mit den edelsten und zartesten Tongebilden vorgedrungen ist, alles in sie fassend, alles in ihnen lösend, was durch die Schmerzen des romantischen Wagner-Jahrhunderts in einer zuletzt doch österreichischen Form aufgegangen war.

Wolf hat einen posthumen steirischen Jünger gehabt, der bei ihm anfing, Josef Marx. Wir finden ihn später.

GENERATION IM ÜBERGANG

Denn wir kommen nun in unsere Zeit und zu den Erscheinungen, zu dem Bild des Übergangs. Die neuen Wiener Meister von Brahms zu Mahler haben für Wien mehr als für andere Zentren aufwallender Musik eine besondere Wesenheit geformt, die sich uns Jüngeren in Wien eben deutlicher aussprach als in einer anderen, mindestens deutschen Zone. An der Stätte, wo sie gewirkt haben, wo sie jedem lebendig waren, gleichsam jedem Orchesterdiener und Notenkopisten vertraut, in diesem Wien sind sie in irgend welcher Gestalt gleichsam noch gegenwärtig, liegt ihr Wesen deutlicher in der sonst schon reichen Luft. Freunde, Schüler, Nachahmer dieser Großen sind zur Hand, deuten und lehren aus ihrem Werke. Und so erwachen die Zeichen des ersten Erstaunens in den Zeitgenossen, erwacht in den Schöpferischen die Anpassung an das eben erst Vernommene, und die Jahre und Erscheinungen des Übergehens, eines Händereichens in die Lücke nach schon entschwundenen Genien, eines Vorwärtstastens zu neuen Wagnissen, sie beginnen.

Beginnen mit der Lehre, die noch ganz im Sinn der Vergangenheit ruht, aber bei den Schülern mit der Übung selbst zu Anderem, Neuem wird. Am Konservatorium und, wie es übernommen wird, an der nunmehr staatlichen Akademie für Mu-

sik und darstellende Kunst lehrten altehrwürdige Gestalten und ich nenne vor allem Hermann Graedener und Robert Fuchs. Graedener ist der Sohn eines Komponisten niederdeutscher Schule und sein Stamm reicht so zu den Wurzeln Brahmsens zurück. Der Sohn wird Wiener und die südlichere, katholische Musik eines Liszt und Bruckner wird ihm wesensvertraut. Er lehrt lebendig und Leben weisend, lehrt auch als „Lektor", hier Bruckners Nachfolger, an der Universität, wo freilich mehr eine Überlieferung als eine Lehre in Ehren zu halten ist. Unter seinen Schülern wird auch Franz Schreker genannt. Die jüngste Wiener Gegenwart berührt sich noch unmittelbar mit dem ausgehenden Spätklassizismus oder doch mit der nachblühenden Romantik.

Neben ihm waltete, der drei Menschenalter von Musikern sah, Robert Fuchs. Seine vielen Kompositionen bereiten jedem reines Vergnügen, der es zu schätzen weiß, wie sie mustergültig gearbeitet sind und wie sie nirgends über sich hinaus wollen mit Mitteln, die dieser Könner im leichten Spiel beherrschen würde, wollte er täuschen und nicht vielmehr sich geben, seinen Ernst, seine Frische, seine Liebenswürdigkeit. Diesem Lehrer sind viele, auch von den Jüngsten, Dank schuldig und um die Mannigfaltigkeit der Blüte zu zeigen, die von ihm ausging, will ich einige Namen nennen. So hat Zemlinsky bei ihm gelernt und Zemlinskys glänzender Schüler Erich Wolfgang Korngold. Ferner R. St. Hoffmann und Karl Weigl, der selbst vielfältig und fruchtbar lehrt. (Sein Schüler

ist Hugo Kauder.) Hoffmann ist als Kritiker sehr bekannt geworden, einer der wenigen, die jederzeit für die Anerkennung des Rechtes der neuen Musik und besonders, zu einer Zeit, da es noch nicht selbstverständlich und nichts weniger als angenehm war, für den Komponisten und Direktor Gustav Mahler auftraten. In seinen Liedern ist er offen und natürlich, eine große Arbeit, wenn ich recht unterrichtet bin, eine Oper, beschäftigt ihn seit langem und wir erwarten sie gespannt. Weigl hat in vielen und großen Kreisen Aufmerksamkeit gefunden. Seiner Freudigkeit zu musizieren, die besonders aus einer Symphonie in E spricht, sind viele Kompositionen, Lieder, Chöre, Kammermusik entsprossen, die indes immer mehr ins Nachdenkliche deuten und die Mittel einer ringenden, nicht mehr selbstverständlichen, sondern mit zeitproblematischen Technik an sich reißen. Durch seinen Ernst, durch seine sittliche Erscheinung ist Weigl, von seinem Schicksal nicht eben in den Vordergrund geworfen, eine der achtungswertesten Persönlichkeiten des Wiener Besitztums. Kauder, Bratschenspieler eines neuen Quartetts, Schriftsteller, Philosoph, Komponist, vielfältig bemüht, steht als Musiker in verheißenden Anfängen.

Schüler Robert Fuchsens ist auch Franz Mittler gewesen, der als Verfasser volkstümlich intendierter Kompositionen selbst unter die Lehrer ging, und der junge Egon Kornauth, zu dem uns noch ein anderer Weg führen soll. In Fuchsens Nähe aber nenne ich einige Namen, die dem Gefühl als Zeitgenossen von ehemals vorschweben, Hugo

Reinhold, den Meister gefälliger Serenaden, Robert Gound, den älteren Ignaz Brüll, eine der liebenswürdigsten Gestalten fast schon entschwundener Tage, der einst mit Opern, wie „Das goldene Kreuz“ vielen zu Gehör kam. Ich habe diese Generation noch vorgefunden, die Brüll neben Goldmark als ihre großen Lebenden verehrte, die den stillen Liedern eines Anton Rückauf lauschte, selber gern von guten alten Zeiten sprach und darüber manches überhörte. Einer ihrer kritischen Wortführer, Richard Heuberger, war besser unterrichtet. Er hatte viel kompositionstechnische Einsicht, auch manches angenehm Schöpferische — es half ihm zu dem großen Erfolg seiner komischen Oper „Der Opernball“ —, aber er wußte um den Wandel der Zeiten und er hat schon Bruckner anders eingeschätzt, als man damals gewohnt war. Heuberger ist recht früh verstorben. Man nennt als seine Schüler die sehr heutigen Komponisten A. H. Spiller und Egon Lustgarten (der sich auch mit einer neuen philosophischen Grundlegung der Musik versucht). Ist die Angabe richtig, so zeigt auch sie, wie nahe und innig sich bei uns Vergangenheit und Gegenwart berühren. Lustgarten hat durch japanische Lieder einen Ausweg zur Exotik gefunden, auch hier — einem Busoni ähnlich und vielleicht folgsam — bemüht, den heimischen Bezirk in Gedanken und Tönen zu erweitern.

Nennt man die fast schon historischen Gestalten der Lehrer und Theoretiker, so ist gleich Eusebius Mandyczewski zu nennen, der, die Schätze des Archivs der Musikfreunde hütend, wahre

Schätze von Manuskripten der großen Meister und von vielen Büchern und Noten, in der Ruhe des Forschers dem Wissen um die Musik nachgeht und es lehrend weitergibt. Einer seiner Schüler ist der ungemein fruchtbare Hans Gál, von dem schon eine Oper „Der Arzt der Sobeide" im Ausland mit Erfolg aufgeführt worden ist. Lieder, Chöre und besonders verschiedene Kammermusiken, die ich gehört habe, zeigen ihn, formenreich und melodienfreudig, ziemlich deutlich auf den Spuren von Johannes Brahms.

Andere Komponisten dieser Lehrergeneration sind Rudolf Braun, der, blind, in Tönen seine bescheiden-leise Welt zu gestalten sucht, und Josef Labor, Meister an der Orgel. Beide haben Kammermusiken, Braun zudem auch Szenisches geschrieben.

In der unmittelbaren Zeitnachbarschaft des ausgehenden Brahms steht sein Freund Karl Nawratil, den Brahms selbst an Studienbeflissene und Ratfragende vielfach und gern empfahl. Ungemein populär ist in einem späteren, neueren Jahrzehnt eben als Theoretiker Richard Stöhr geworden, dessen Lehrbücher viel verbreitet und für gewisse Prüfungen obligatorisch sind. Stöhr ist ein sehr ergiebiger Komponist, dem keine Form fremd blieb, vom Lied bis zur Oper, und sein Name grüßt von vielen Konzertprogrammen. Er gibt, vielfach den Anregungen des Tages aufmerksam folgend, das Erwartete auf volkstümlich angenehme Weise, zu einer jüngeren Generation von Komponisten und Lehrern überleitend, der wir uns nun zuzuwenden

haben. Es sind Carl Prohaska und Franz Schmidt, neben denen dann auch Josef Marx und Schreker ihr Lehramt an der Akademie zu verwalten bekamen.

Prohaska ist ein wohl von Brahms ausgehender Meister strengster und gründlichster Schulung, der sich in schwierigen Formen gelassen und mit einer reichen Phantasie zu bewegen weiß. Außer einer Jugendarbeit, den gänzlich auf ihren leicht-anmutigen Ton gestellten Liedern des „Pierrot Lunaire" nach Giraud-Hartleben, den selben, die Arnold Schönberg später in seiner Weise komponieren sollte, außer Kammermusik hat Prohaska Klopstocks „Frühlingsfeier" und eine Kantate „Aus dem Buche Hiob" im größten Stil mit seiner keineswegs leichten, aber reich bedeutenden Musik durchtränkt. Jede weitere Aufführung dieser Werke zeigt aufs neue, wie sehr sie es wert sind, in ihrer stilbildenden Kraft erkannt und genauer gewürdigt zu werden; nur hat es bisher nicht allzuviel von diesen Aufführungen gegeben. Einen hellfärbigeren Weg hat Franz Schmidt genommen, der jahrelang als Cellist im Orchester der Oper saß und mit einem Mal als Komponist der Oper „Notre Dame" zu rasch aufleuchtendem Ruhme gelangte. Schmidt denkt und erfindet gänzlich in der diesseitigen Harmonik und aus der klingenden Musikerheimat seines Orchesters. Man wird nicht leicht stärker sinnliche Eindrücke des Klangzaubers gehabt haben als bei den Aufführungen der Oper und der beiden Symphonien von Schmidt, die gleichfalls von den Phil-

harmonikern rauschend gespielt oder vielmehr fast gefeiert wurden. Auch die Symphonien sind von untadeligem Bau, von reichster Fülle ausgebreiteter Harmonie im Sinn einer beharrenden Hörerschaft und von jenem Klang, der fesselt und nicht entläßt, gleich einem schwelgerischen Bad, etwa im warmen Meer, am blühenden Ufer des Südens, wie denn Schmidt überhaupt einen durchaus österreichisch-südlichen Eindruck gibt. Er ist übrigens auch ein vortrefflicher Klavierspieler, der den Inhalt einer großen Partitur in sein Instrument mit aller Schärfe zusammendrängen kann, dabei jene rechte Übertragung in den Charakter des Tastenspiels gleichsam einfühlend, die man bei gedruckten und ungedruckten Auszügen oft so sehr vermissen muß.

Ein noch jüngeres Lehrerpaar sind oder waren bis in diese Tage Josef Marx und Franz Schreker, die an die Akademie als Nachfolger für Fuchs und Graedener berufen wurden. Aber in dieses Bild dürfen sie sich erst später fügen, wenn zuvor einige ältere Männer betrachtet sind; und Schreker vollends erst an seinem Platz, der sich ihm nur über die Versuche und Wege der Wiener Oper hinweg bereitet. Hier aber ist etwa die Stelle eines Carl Lafite, der, schon in seinem literarischen Profil lehrend, lebhaft und beweglichen Geistes, als Kritiker, später als Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde tätig, veranstaltend, bemüht, auch als Komponist vieler freundlicher Lieder ein breites Publikum hat. Er ist in seinem Wesen Romantiker, wie es Camillo Horn ist, einer der Getreuen

und Treuherzigen um Bruckner, nach Bruckner, dem der Deutschböhme Horn auch kompositorisch mit seinen Gaben folgt. Horn hat selbst die Gefolgschaft eines Vereines, der seinen Namen trägt und sich's nicht nehmen läßt, den sehr bescheidenen und gegen sich mit am kritischesten Mann unermüdlich zu fördern. Auch Horn lehrt an der Akademie.

Ein dritter kritischer Kollege, Ferdinand Scherber, ist mit seinem feinen Kunstverständnis und mit zartestem Sinn für Werte und Farben in größeren und kleineren Formen bei wachsender Aufmerksamkeit kompositorisch tätig. Von den verschiedenen Versuchen Alfred Arbters und von den Kammermusiken, die von Guido Peters aufgeführt worden sind, hat mir leider nicht genug bekanntwerden können, so daß ich hier nur die Namen geben möchte, wobei auch des schätzenswerten Pianisten Peters zu gedenken ist.

Eine Erscheinung für sich ist Josef Reiter, den Max Morold-Millenkovich eifrig propagiert und während seiner Burgtheater-Direktionszeit auch als Kapellmeister des Theaterorchesters herangezogen hat. Da ich das vielfältige Werk Reiters bloß aus der Erinnerung in mein Kräftebild einzeichnen kann, sei ausgesagt, daß ich etwa von einem Requiem des Komponisten Reiter den Eindruck starken Gefühls und entsprechender Gestaltungsmittel bewahre, während ich von den Opern, einem unter Mahler aufgeführten „Bundschuh" und einem „Wilhelm Tell", den die Volksoper brachte, wenig mehr als den Charakter solcher Versuche anzugeben wüßte. Es war insbesondere der „Tell"

ein ehrliches Bemühen, das Tellenspiel aus dem Bann Rossinischen Gesanges und romanischer Melodienschwelgerei in ein bewußt deutsches Musikdrama hinüberzuführen, aber bloß mit dem Antrieb und nicht mit der genügenden Macht der Musik.

Ungefähr in die Epoche der früheren Aufführungen Reiters heftet die Erinnerung zwei Erscheinungen von Liederdichtern, von denen der eine, Erich J. Wolff, bald nach Berlin und von da nach Amerika gegangen und dort sehr früh für immer verstummte, der andere, Theodor Streicher, merkwürdig still geworden ist. Aus dem Nachlaß Wolffs, der, ein vielgesuchter Liedbegleiter, bald nicht nur als solcher auf den Programmen stand, sind mehrere Hefte von sangbaren, flüssigen und sehr gefälligen Klavierliedern gedruckt worden. Bleiben sie im freundlich Gewohnten, so stand Streicher sofort als eine fast betont neue Gestalt da. Seine Lieder aus dem „Wunderhorn", im Geiste eines Hugo Wolf ersonnen und vor Mahler bekannt, entzückten uns und schienen mit ihrer Märchentiefe und Märchensingbarkeit einen neuen großen Lyriker zu verheißen. Aber Streicher, aus dem Haus der Klaviermacher, dessen Urheber einst für Schillers Flucht so vieles tat, Streicher geriet immer mehr in das Sonder- und Grüblerwesen seines Ich und seine späteren Kompositionen ließen mich ihn anders als da sehen, wohin er in dem ungebundenen Drang dieser ersten Lieder ausgeschritten war. In den letzten Jahren hat uns kaum noch eine Kunde von ihm erreicht.

Und nun wäre abermals ein Beschwörungswort

für Marx gesprochen, der ja auch von Hugo Wolf, wenn auch in einem ganz anderen Wesen, hergekommen ist. Aber noch immer stehen ältere Gestalten im Vordergrund und eine will wenigstens an dieser Stelle gebührend genannt sein, mit aller Achtung und Verehrung, die sie verdiente. Es ist Richard Mandl, der einst, der Sonne und hellerer Farben bedürftig, nach dem französischen Süden ging und lange dort blieb, dann aber längst, noch vor dem Krieg, in seine Heimat, nach Wien, zurückkam. Er glich den romanischen Künstlern des beendeten Jahrhunderts, an die wir oft zu denken haben, trug Hut, Schlips und Rock wie sie, aber er war auch einer der Ihren, nur daß er die späteren Wiener Anregungen, Bruckner und Mahler, sehr genau und mit großem Können aufgenommen hat. Dann hatte der Halbpariser ein gutes, feines Ohr für die Melodien der Bretagne; und als er darauf nach Wien zog, hörte er das südlich Bewegte dieser Stadt für seine Orchestersuite „Viennensia" heraus. Die Melancholie des Verkannten lag über der Erscheinung Mandls, die überraschend dahinschwand. Aber Josef B. Foerster lebt, auch er, gebürtiger Böhme, viele Jahre lang ein Wiener Musiker, Lehrer und Kritiker, heute nach Prag ehrenvoll heimgeholt. Als Gemahl der Sängerin Berta Foerster-Lauterer kam Foerster zu Hamburg in einen Freundesverkehr mit Gustav Mahler, der ihn sehr lieb gewann und seiner Kammermusikgenossenschaft würdigte. Foerster war mir in seiner schlichten Güte und slawisch vollblütigen Natur einer der liebsten Musiker seiner Generation und mit der selben herzlichen

Verehrung, die Foerster geben konnte und die ihn so hoch über den Neid des Standes hinaushob, mit der selben innigen Sympathie sah ich zu ihm hinüber, so oft ich seinen zahlreichen, in Wien nicht eben verwöhnten Werken jeder Art begegnete.

Nun zu Marx. Josef, einst Pepo Marx, war der Stolz von Graz, das ihn entdeckt hatte; sein Landsmann Hugo Wolf gab das Vorbild für seine ersten Versuche und schon sie zeigten ein starkes Empfinden für das Wesen des neuen Liedes, Verständnis für Sprache, Dichtung, Betonung, für die Kunst des begleitenden Instrumentes, Melodik und die Kraft des rechten Lyrikers. Decsey bemühte sich, Josef Marx auch außerhalb seiner Provinz bekannt werden zu lassen; es gelang, der noch junge Mann kam als Lehrer an die Wiener Akademie, er ist vielfach tätig, steht sehr oft auf Konzertprogrammen und hat eine Reihe von Schülern, die schon Kompositionsabende veranstalteten. Marx ist also, wie man gern sagt, durchgesetzt. Es ehrt ihn, daß ihn der Erfolg nicht verführt hat. Ich kenne einige sehr gescheite Aufsätze von ihm, die den Kenner mancher fremden Art und Leistung verraten. Er selbst ist der warme, melodienbunte Lyriker geblieben, von Wolf zu den Italienern, Russen und Franzosen führend, deren Harmonik bei ihm nachleuchtet, wie er ja auch Chopins Klavierbild wieder beschwören kann; Lyriker, der außer seinen vielen Liedern — er hat ein Italienisches Liederbuch neben das seines Meisters Wolf gestellt — auch in den Instrumentalkompositionen lyrisch aus sich hin-

strömt; schon in ihren Titeln sind sie, von der Trio-Phantasie zum Romantischen Klavierkonzert, Lyrica. Marx ist einer der für Wien am meisten markanten Musiker, auch von den Jüngsten wohl gelitten, denen er freilich im Übergang geblieben scheint. Aber fast alles ist dann Übergang, was uns bisher entgegenkam. Oder gar erst Vorbereitung des Überganges.

Schreker, der andere „neue“ Lehrer der Akademie, muß aber doch wohl zuerst als Komponist betrachtet werden, als Opernkomponist, und da steht er am Ende einer Reihe, die früh und weit zurückgreifend beginnt. Etwa mit Wilhelm Kienzl beginnt, der einst in Bayreuth wohnte und sich mit Wagner zerstritt, weil er Robert Schumann nicht preisgeben wollte. In die Zeit solcher Konflikte und Erörterungen führt die Gestalt dieses herzlichen, warmen, verständnisvollen und überzeugten Mannes, den zu kennen sich Jüngere gern rühmen dürfen. Kienzl hat viele sangbare Lieder geschrieben; dem großen Publikum aber ist er der Dichter und Tondichter des „Evangelimann“, einer unserer ganz wenigen deutschen und gar österreichischen Volksopern. Sie hat alles dazu: die sinnfällig volkstümliche Handlung mit vielen Ausbuchtungen für eine rührsame und hier noch besonders aus religiösen Vorstellungen keimende Tränenmöglichkeit, die leicht ansprechende Melodik und Harmonik und den Einfall als solchen, der immer wieder, von Szene zu Szene, Einfälle im Stil der Volksoper gebiert. Und während jene Opern von Kienzl, die von der

fixen Idee des wagnerischen Musikdramas ausgegangen waren, in die Vergessenheit dieser ganzen Geistesprovinz gerieten, gelang dem Komponisten, diesmal nicht zu eigenem Text, ein anderer ähnlicher Erfolg in seinem „Kuhreigen". Auch Kienzl hat, wie Marx, die steirische Hauptstadt mit Wien vertauscht, nur erst in späten Jahren. Und er ist dort mit einem weit gereisten, vielgestaltigen Jugendfreund seiner Kunst zusammengekommen, mit Felix Weingartner. Den Volksopern-Direktor hier bei der Volksoper zu nennen, ist wohl um so mehr gerechtfertigt, als Weingartner längst bemüht ist, eine Volkstümlichkeit der Wirkung auch als Komponist mancher Symphonien, Kammermusiken und Lieder zu erreichen. Wie Kienzl von Wagner, kam Weingartner aus den heute nicht minder mythischen Bezirken eines Liszt, für den er auch als Dirigent warb. Dirigent von großem Ruf, auch hier seiner Wirkung ins Breite sicher, aber eher mondän als, etwa in der Art eines Richter, Hans Sachsisch volkstümlich, überall in Deutschland und weit darüber hinaus in allen erdenkbaren Stellungen, in Wien als Direktor der Hofoper und noch jetzt als Dirigent der Philharmonischen Konzerte tätig, bald streitbarer, bald exegetischer, bald plaudernder Schriftsteller, ist Weingartner sehr jugendlich geblieben und so langt er immer wieder von seinem Pult des Orchesterleiters auf die Bühne, in den verschiedensten Stilarten, vom „Genesius" über „Kain und Abel" zu der japanischen „Dorfschule", auf dieser Bühne wohl noch am ehesten seinen Wünschen gerecht werdend. Österreicher und

in einem gewissen Sinn Wiener ist auch, nur fast durchaus im Ausland weilend, E. N. v. Reznicek, der mit klugen, feinen, ironischen Mischungen von der Bühne her gewirkt hat; „Donna Diana“, an der Hofoper unter Mahler aufgeführt, ist mir noch in sehr guter, leider nicht wieder belebter Erinnerung. Dabei ist Reznicek den Neuesten stilistisch immer näher gerückt. Wiederholt haben die Komponisten Max Oberleithner und Eduard Chiari Gelegenheit gefunden, ihre volkstümlich gerichteten Opern von der Bühne herab wirken zu sehen; vielleicht darf ich in diesem Zusammenhang auch Brandts-Buys nennen, der als Holländer der Verführung unserer Musikstadt erlag, wo er einer anmutig gefälligen Kunst und besonders der Spieloper zu dienen sucht; Julius Zajicek-Blankenau, Martin Spörr und Marco Frank, die die ernste Volksoper zu pflegen suchen. Spörr, Tiroler von weitem Gesichts- und Bildungskreis, ist seit vielen Jahren Dirigent der wichtigen volkstümlichen Sonntagskonzerte des Konzertvereins-Orchesters.

Auch der Kritiker und Lehrer Robert Konta ist Opernkomponist, hat aber seine Arbeiten fast ausschließlich in Konzertaufführungen zu Gehör bringen müssen. So weit wir danach einen Eindruck formen konnten, sucht Konta den Weg von den Erkenntnissen des Musikdramas zu einer Volksoper, ein ungemein ernster, mühevoll und mit der eigenen Begabung mutig ringender Künstler. Gerade ihm wäre der Erfolg, der andern so billig wird, vielleicht eine Kraft und eine Stufe . . .

Die großen, nicht die billigen Erfolge der neuen Wiener Oper sind, nach dem Lebensalter der Komponisten ausgesprochen, Bittner, Schreker und Korngold. Bittner: eine Erscheinung von gesunder geistiger Fülle, Musiker, menschlich und sozial als solcher und für solche fühlend und doch auf den ersten Blick vom Dichtereinfall ausschreitend, dem er auch kritisch und im Essay gern folgt. Er versteht die Worte zu fügen; und in seinen Opern, deren Texte er sich immer selbst erfand, zeigt er sich nicht etwa als Gebrauchsdichter, sondern als Poet von Anschauung. Dieser Dichter prägt Gestalten von solcher Leibhaftigkeit und Wohlgestalt, daß der Musiker fast nicht mehr zu geben vermag, wie denn gewisse Gedichte durch keine Komposition mehr Musik bekommen können als sie haben. Ist also Bittner der Theaterdichter, der sich meist (nicht so in seinem ausgezeichneten „Lieben Augustin“) der Musik mit bedienen muß, so ist Korngold der Musiker, der sich aus innerster Notwendigkeit immer wieder dem Theater verschreibt, Schreker aber der Opernkomponist, dem alles überhaupt gleich Worttontheater wird.

Bittner, aus dem national gerichteten Dilettantismus der oberösterreichischen Provinz durch Mahler emporgehoben und auf Mahlers Wunsch durch Bruno Walter unterwiesen, war schon in der „Roten Gred“ der fertige Meister einer neuen Volksoper, der er in diesem ersten Werk eine übrigens auch durch die Gutheil-Schoder unvergeßliche Frauengestalt schenkte. Er hatte die Melodie, die Worte und ihre

Fügung, die Instrumentation, die sich einprägte, weil sie jede ihrer Absichten erreichte, und dabei seinen eigenen wahrhaft dramatischen Stil; und als er vollends im „Musikant“, seiner zweiten Oper, den Gegensatz zwischen höfisch-welscher und erwachend deutsch-volkstümlicher Musikerweise auf eine wahrhaft rührende Art fassen konnte, war ihm eines jener Werke gelungen, die man zwar, wie so manche deutsche Oper, immer wieder aufspüren muß, die aber, aneinandergereiht und in Beziehung gebracht, eben die Geschichte dieser Oper bilden. Im „Bergsee“ gelingt dem Berglandmenschen Bittner die Bauerntragödie seiner Heimat, die ja das Land Stefan Fadingers war; „Höllisch Gold“ ist die Wendung zum Märchen mit einer Volksopernmusik. Lieder, Kammerkompositionen und ein symphonisches Werk geben dem Musiker der Empfindung und der Formen sein Zeugnis, der übrigens einer der wenigen leitend Tätigen ist, die ohne Zynismus Neues aufzunehmen und den Ernst und das Handwerk zu würdigen und zu fördern wissen.

VON SCHREKER ZU SCHÖNBERG

Und nun ist diese Studie dennoch bei Franz Schreker angelangt und damit an der Stelle, da sie jene neue Wiener Musik, von der man draußen weiß, in einer ihrer am weitesten auffallenden Erscheinungen festhalten soll. Sie versucht es kurz, weil ja über Schreker (wie über Schönberg und Korngold) einige Arbeiten schon erschienen sind und in der gleichen Sammlung, wie mein kleines Buch, neue erscheinen. Was darf, was muß ich also sagen?

Schreker, Wiener, doch in Monaco geboren, zum Musiker herangeübt und herangedarbt, dafür von dem gleichen Wiener Konservatorium, an dem er bald lehren sollte, fast verwiesen, hat seine stärkste äußere Bedeutung für Wien als Leiter des Philharmonischen Chores gehabt, mit dem er viele neue Werke den Wienern überhaupt erst zum Bewußtsein brachte. Aber sein Ruf ist ihm „draußen" und nur durch seine Opern begründet worden. Er hat eine Künstlerheimat in Frankfurt gefunden, dessen vielbedeutender Kritiker Paul Bekker mit starker Wirkung auf Schreker hingewiesen hat, und ist rasch an die Leitung der Berliner Hochschule für Musik gelangt, womit er nun von Wien scheidet. Von seinen Opern sind vier aufgeführt: „Der ferne Klang", „Das Spielwerk und die Prinzessin", „Die Gezeichneten" und „Der Schatzgräber". Aber er ist unermüdlich in neuen Arbeiten und Entwürfen und hält

nach seinen eigenen Worten längst nicht mehr dort, wo ihn das Publikum sucht.

Ich habe mich hier schon bemüht, das Geheimnis von Schrekers Wucht und Erfolg zu fassen. Er ist es, der von der ersten Empfängnis an für das Wort-Ton-Drama gestaltet: Bekker sagt, als erster seit Wagner, womit er ja übrigens kaum ein Werturteil aussprechen will. Schreker ist wirklich der Musiker, dem (wie etwa einem Marx alles zum hinströmenden Lied) eine jede schöpferische Regung in den bewegten, sehnsüchtigen, fast möchte ich sagen wandernden Zwiespalt des Dramas führt. Man betrachte welche Szene Schrekers immer, sie ist das Ergebnis zweckbewußter Ordnung innerhalb eines phantastischen, aber immer in der Bewegung der Gegensätze, also dramatisch schweifenden Gebildes, derart dramatisch, daß der Leser eines Textes von Schreker fast gleich selbst die Musik skizzieren möchte. Schreker ist dabei durchaus Mensch dieser Zeit, dem die ewige Qual des Menschentums und Menschenleidens, die Sehnsucht nach Vereinigung und Untergang von Mann und Weib, in wildester Stärke aufgesprungen ist. Er sieht die Leidenschaft als Romantiker und sie hat für Schreker immer etwas von dem fernen Klang, mit dem er anfing, der die dramatisierte Vision eines Novalis sein könnte... Ein großer Gedanke: daß das weltumgestaltende, erlösende Wunder geschehen wäre für den, der es irgend erkannte, und daß es eben kaum einer zu seiner Zeit zu erkennen vermochte. Freilich hat Schreker das Ergebnis noch nicht in die Welt des Novalis oder in eine sonst verwandte und ähnliche

Höhe heben können; seine Menschen bleiben zu sehr im Sinnlichschwülen. Mein inniger Wunsch für Schreker war es immer, daß er noch die eine Stufe der Sammlung, diese eine Stufe finde und bald finde. Aber er ist vielleicht noch zu jung, zu hell im Leben selber erglühend, als daß ihm die Überwindung der Erlebnistriebe schon gegeben sein könnte. Und seine Dramen bleiben darum nicht minder grandiose Würfe. Besonders auch um ihrer Musik willen. Schreker hat den musikalischen Impressionismus, den ihm, dem weltabgeschiedenen Vorstadtwiener, kaum irgend wer aus der Zeit erklärte und überlieferte, für sich selbst gefunden und über alles in dieser Art Bekannte hinausgehoben. Auch hier ist es der ferne Klang, den er wirklich gehört, der sich ihm wirklich gegeben hat. Schreker löst in diesen fernen Klang Akkorde, Tongeschlechter, überkommene Charaktere der Orchesterinstrumente auf; seine Partitur gibt — das ist mir bis zu den „Gezeichneten" hin nach eigenen Eindrücken ganz deutlich — völlig Neues. In ihm zuerst und soviel ich sehe allein ist jenes neue Wesen erstanden, das aus der Auflösung doch wieder zu einer Linie, zu einer neuen Farbe, in eine neue Ebene gefunden hat, während andere noch nicht einmal um die Not der Auflösung wußten.

Und Schreker wächst und wandelt sich von Werk zu Werk. So nimmt er seinen Lauf, nimmt ihn nun über Berlin in die große Welt und Wien darf ihn ihr mit allem Stolz übergeben. Die Schule Schrekers wird anderswo erstehen. Eine Schule war da.

Ich habe aber nur das Bild einiger Wiener Schüler, nicht wie bei Schönberg wenigstens einigermaßen auch der Lehre. Man sagt mir, das Wesen von Schrekers Schule sei völlige Freiheit gewesen. Jeder habe schreiben können, wie er wollte. Dabei habe er den Blick von vornherein auf das Instrumentale und Praktische gerichtet. Alle Schüler seien deshalb auch angeleitet worden, gut Klavier zu spielen — und es sind in der Tat ausgezeichnete Pianisten darunter. Dann hätten sie frühzeitig der Gesangsstimme Aufmerksamkeit schenken, mit Sängern üben, studieren, korrepetieren müssen und sie seien sämtlich sogleich und rasch zur Praxis gekommen. In der Theorie sei es aufgefallen, daß Schreker als erster an der Akademie moderne Fugen habe schreiben lassen.

Von diesen Schülern nenne ich zuerst die Gruppe der praktisch Tätigen: Alexander Lippay, der mit seiner ursprünglichen Dirigentenbegabung in Frankfurt wirksam ist und dort schon seines Meisters Oper „Die Gezeichneten“ geleitet hat, in der lebenzugewandten übrigens zugleich eine grüblerische Natur, Komponist von Orchestervariationen. Walter Gmeindl, den sich die Münchner Oper gesichert hat; sein Chorwerk „Gesang der Idonen“ ist von Schrekers Philharmonischem Chor aufgeführt worden, leider an einem jener letzten Abende, die schon nicht mehr unter Schrekers Verantwortung standen und, nach dem Schicksal der modernen Musik in unserem Betrieb, nicht zu sagen gestatteten, inwiefern der ungewisse Eindruck einer beiläufigen Wiedergabe nicht etwa doch im Werke liege.

Gleichfalls in München lebt und arbeitet Franz Halasch, in Dresden H. H. Knöll. Ein wenig abseits gerückt ist der Schule Paul Breisach, ein glänzender Liedbegleiter und als höchst begabter Korrepetitor der Wiener Staatsoper mit am meisten verdienstreich, als die ausnehmend schöne Aufführung der „Frau ohne Schatten" zur Tat wurde. In seinen Liedern kehrt Breisach zu einfacheren Aufgaben zurück, als sie sich die Schüler sonst stellen. Noch einer ist hier, leider für immer abseits zu nennen, Harry Löwy, der als liebenswürdiger Wunderknabe rasch reifte und, als der Krieg ausbrach, leider auch äußerlich so weit zum Jüngling gereift war, daß er dem allgemeinen Schicksal nicht entgehen konnte. Musiker bis zuletzt, erlag er in Kleinasien, noch dort als Kammerspieler freie Stunden verklärend, einer Seuche, dem Lehrer und vielen Freunden eine bitter enttäuschte Hoffnung.

Die Pianisten der Schule sind Josef Rosenstock, der ein bemerkenswert angenehmes Klavierkonzert eigener Komposition mit vielem Können wiederholt öffentlich vorgetragen hat, von seinem Meister nach Berlin geholt, und Felix Petyrek, jetzt am Mozarteum in Salzburg, vielleicht der Radikalste der Schule, von Franzosen und Russen, besonders von Strawinsky beeinflußt, Propagator neuester Musik an seinen Klavierabenden, deren Gast man immer lieber wurde, mit schon darum, weil sie das virtuose Können zeigten, wie es Petyrek auch an seine Konzertbearbeitung von Cramerischen Etuden gewendet hat. Das Salzburger Mozarteum hat auch Robert Jaeckel als Lehrer an-

genommen, der Lieder und eine bemerkenswerte Sinfonietta geschrieben hat. Von Ernst Kanitz ist eine „Lustige Ouverture“ in Konzerten mit Erfolg aufgeführt worden, eine geistreiche, hübsche Komposition. Siegfried Dreschers Begabung ist seit vielen Jahren engeren und bald auch weiteren Kreisen bekannt geworden, er dankt der Schule viel, scheint aber bei seiner großen Jugend und der Wandlungsfähigkeit seines reichen Wesens seinen endgültigen Weg noch nicht gefunden zu haben.

Auch Wilhelm Grosz hat noch ganz die Wandlungsfähigkeit der Jugend. Er ist einer der geistreichsten, ja witzigsten des Kreises, voller Freude an melodischen Einfällen und ihren Wendungen, von einer spielerisch-sicheren, fast übermütigen Brillanz des Aufbaues und des Vortrags. Eine Violin-Klaviersonate von Grosz, ein Streichquartett haben in diesem Sinne lebhafteste Eindrücke gegeben; symphonische Variationen in einem viel strengeren Geist und von reicherer, ja reichster Arbeit werden im Verlag erwartet. Auch Grosz, neuestens in Mannheim, hat das praktische, überall gern zugreifende, allen Forderungen des Tages gerechte Wesen der Schreker-Schule in sich deutlich ausgeprägt.

Stiller, mehr slawisch-nachdenklich, ist Alois Hába, der von böhmischen Meistern herkommt und durch die Wechselfälle des langen Krieges in Wien seßhaft wurde. Er ist ein guter Übergang von der jungen tschechischen Musik zu dem Kreis um Schreker, selber zuerst Schüler von J. B. Foerster, dann von Vitěslav Novák. Eine Klaviersonate von Hába ist gedruckt, leider nicht auch das Streich-

quartett, das auf der Vierteltonskala ruht, ein Beispiel jener Möglichkeiten, von denen Busoni in seiner Ästhetik einer neuen Tonkunst spricht.

Weist die Sendung des jungen und sympathischen Alois Hába trotz aller Auflösung und Staatentrennung auf manche Gemeinschaft zwischen Prag und Wien, so ist es nun wohl an der Zeit, darauf hinzudeuten, daß ein großer und beispielgebender Meister, Alexander von Zemlinsky, längst und leider Wien mit Prag vertauschen mußte. Zwar, Prag hat keine Ursache, es zu bedauern. Das Landestheater, dessen Operndirektor, dessen leidenschaftlich bewunderter und geliebter Dirigent Zemlinsky geworden ist, das neue deutsche Konservatorium, das er leitet, sie waren und sind eines solchen Mannes ganz besonders bedürftig; seine Bedeutung für Prag und für die so sehr auf ihren geistigen Bezirk beschränkten Prager Deutschen ist unabsehbar. Nur fehlt Zemlinsky seither in Wien und wenn Wien eine solche Persönlichkeit schwer vermißt, so ermangelt vielleicht auch der Komponist Zemlinsky jener Resonanz, die Wien, ist es auch gleich nicht Markt, so doch als die größere Musikstadt immerhin noch verleiht. Wien hat die Liebe und Treue, das eifrige Schaffen dieses seines Bürgers überhaupt nie recht vergolten. Zemlinsky, der von Fuchs am Konservatorium unterrichtet worden war, reichte in die Kreise, die Brahms zog, aber man fand keinen besseren Platz für ihn als den Posten eines Operettenkapellmeisters, an dem er Jahre ausharren mußte, zugleich bemüßigt, ebenso

wie sein Freund und Gefährte Schönberg, die Einfälle neuerer Operettenkomponisten nach seiner Erfahrung zu instrumentieren und umzuinstrumentieren. Gegen das Ende dieser Zeit wurden wir vom Ansorge-Verein seiner eigenen Arbeiten habhaft und begannen sie aufführen zu lassen. Es waren die ersten seiner Lieder, wie „Tod in Ähren" und ähnliches, aber es ging doch ein Staunen davon aus, Staunen über die musikalische Natur und Kraft dieses Musikers und man fing an, über den Komponisten Zemlinsky wenigstens zu sprechen. Gesprochen hat man ja freilich auch über die schöne Märchenoper „Es war einmal", die unter Mahler aufgeführt wurde, nachdem schon eine andere Oper „Sarema" preisgekrönt und in München gegeben worden war. Aber dann wurde es wieder lange Zeit still, bis endlich Rainer Simons Zemlinsky doch an seine Volksoper berief. Zemlinsky, das war die Volksoper; was er da gearbeitet und geschaffen hat, war eben das, was das Wesen einer Volksoper in Wien überhaupt erst bilden konnte. Unvergeßlich bleibt der Gipfel einer Leistung mit geringsten Kräften, bleibt der „Blaubart" von Paul Dukas. Mahler war dem Volksopern-Kapellmeister längst Freund geworden, aber eben darum wollte er ihn nicht an die Hofoper herübernehmen, und als Zemlinsky den Weg dahin endlich doch getrost hatte nehmen dürfen, war es für ihn eben Zeit, mit Gustav Mahler, also bald nach ihm, zu scheiden. Er ging nach Prag und er ist dort ein Hort des Prager deutschen Musikerdaseins. Nach Wien kommt er

leider sehr selten, fast nur, um Mahler, Schönberg oder Eigenes zu dirigieren. Von seinen späteren Opern ist der „Traumgörg“ in Wien gar nicht, die ungemein feine, schöne, leichtflüssige, zukunfthältige musikalische Komödie „Kleider machen Leute“ an der Volksoper gegeben worden; dann, nach langer Pause, seine „Florentinische Tragödie“ an der Hofoper. Hier ist insbesondere jenes Fortschreiten der harmonischen und orchestralen Differenzierung wahrnehmbar, wie sie diesem unserem Meister seine Stelle in der Nähe des Freundes und Mitstrebenden Arnold Schönberg einst, bei besserer Erkenntnis, wohl sichern wird. Der gleiche Weg spricht sich in seinen Orchesterliedern (nach Dichtungen von Maeterlinck) und in den beiden Streichquartetten am deutlichsten aus. Das erste, in der alten Form und in einem Übergangswesen, ist durch Jahre und schwere Erlebnisse seiner Kunst von einem zweiten gesondert, in dem die einsätzige Form wie bei Schönberg herrscht, in dem auch sonst die Anschauungen und Erkenntnisse des großen Freundes maßgebend geworden sind, ohne daß jedoch im geringsten die Eigenart Zemlinskys, dieses Neuerers aus strengster Tradition, darum gelitten hätte. Die Vernachlässigung gerade eines Zemlinsky, seiner symphonischen Schöpfungen, seines Psalm-Chorwerks, seiner dramatischen Lieder- und Kammerkompositionen durch unsere Konzertveranstalter ist schwer begreiflich und keinesfalls zu entschuldigen. Vielleicht haben diese Zeilen, Gruß an gemeinsame musikalische Jugenderlebnisse, auch die Wirkung, jenen, die Zemlinsky nicht mehr täg-

lich sehen, von ihm nicht mehr täglich lesen, das Gedächtnis zu stärken: daß er da ist und wer er ist.

Zemlinsky hat auch Unterricht erteilt. Das war für zwei Meister von besonderer Bedeutung. Der eine ist Arnold Schönberg, der zwar, durchaus selbstgelehrt, nicht als Zemlinskys Schüler bezeichnet werden kann, sondern nur mit ihm als einzigem Fragen der Kunst im allgemeinen und auch Einzelheiten häufig und in entscheidenden Jahren besprochen hat. Schönberg trat dann bald in noch nähere persönliche Beziehungen zu Zemlinsky, heiratete seine Schwester und die herzlichste, für beide Männer schöne und fruchtbare Freundschaft und Gemeinschaft verband und verbindet sie seit vielen Jahren. Aber den jungen Erich Wolfgang Korngold als Schüler Zemlinskys — und auch Robert Fuchsens — zu bezeichnen ist wohl erlaubt. Von Korngold zu sprechen ist in Wien und für mich nicht so einfach. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert kenne ich Erich Wolfgang Korngolds Vater, den Forscher und eifrigsten Diener der Musik, damals auch noch Rechtsanwalt in Brünn, bald danach aber Musikkritiker an der Neuen Freien Presse, kenne ich Dr. Julius Korngold. Ich bekenne gern, von ihm durch mancherlei Verkehr, durch die freundliche Erlaubnis, in seinen Büchern und Notenschätzen zu suchen, und nicht zuletzt durch seine kritische Tätigkeit, deren gewissenhafteste Fundamentierung durch fleißige und gründliche Arbeit sich mir je und je auf das deutlichste wohl-

tuend kundgibt, sehr viel gelernt zu haben. Dennoch glaubte ich vollkommen unbefangen zu sein, als ich, mit einer der ersten, den unerhörten Ausbruch der Begabung des jungen Erich Wolfgang erkennen durfte. In der Tat, die Kompositionen des Elfjährigen (Erich war 1897 geboren), die ersten Klavierstücke, das Ballett „Der Schneemann“, das, in der Instrumentierung von Zemlinsky, alsbald an der Hofoper aufgeführt wurde, sie deuteten auf ein Phänomen von solcher Art, daß man nur bei uns auf den Gedanken kommen konnte, eine Erscheinung wie Erich Wolfgang ließe sich der Zeit etwa durch Rücksichten auf den Vater aufdrängen. Der heimische Nebel war bald zerstreut: Erich Wolfgang war und ist als persona sui generis zu werten; und das hat sehr frühzeitig ein Mahler getan. Die Violinsonate, das Klaviertrio, immer weiter, rasch ansteigend, die Klaviersonate, das Streichsextett, dazwischen vielerlei Lieder zeigen den jungen Musiker auf stürmisch erklommenen Stufen höchster Zeit-Meisterschaft. Am meisten bewundernswert schien mir — ich habe auch hier auf eine größere Arbeit in der Reihe dieser Musikbücher zu verweisen — am meisten bewundernswert der harmonische und der Formenreichtum dieses fast noch Knaben. Die hergebrachten Formen wurden von ihm wie im Flug durchmessen, beherrscht und mit der souveränen Selbstverständlichkeit des wissenden und könnenden Genius aufs reichste erweitert und über viele Grenzen hinausgetragen. Eine „Sinfonietta“ für Orchester ließ ihn dann auf neuen Wegen sehen und seine „Konzert-Ouverture“ zu einem Spiel von

fröhlicher, innerlich heiterer Art überraschte abermals durch eine Fülle des Themenreichtums und der Themenwandlung, durch ihre harmonische und instrumentale Kühnheit. Denn das war wiederum ein fast unglaubliches Ereignis, wie sich dem jungen Meister auf den ersten Versuch und dann immer mehr und mehr die Farben und Stimmen des Orchesters zu eigen gaben. Aber vielleicht am meisten auffallend war doch Korngolds harmonische Eigenart. Innerhalb des noch tonalen Aufbaues geht Korngold so weit wie irgend denkbar, er ist je länger, je mehr jener Grenze nahe, an der er dem Gehege des heute allgemein noch geltenden Akkordbaues entschwindet.

Alle blendenden und auch wirklich glänzenden Eigenschaften dieses höchst bedeutungsvollen Künstlers, dessen Weg bei seiner unglaublichen Jugend in noch ganz andere Höhen steigen kann, sie alle vereinigen sich in seinen Opern, besonders in der „Violanta", einer Renaissance-Tragödie der Liebesleidenschaft, zu der E. W. Korngold eine aufwühlende, in jedem Takt fesselnde, starke und ohne Überhitzung heiße Musik geschrieben hat. Die „Violanta" ist so ein Grenzfall der Möglichkeiten unserer Opernbühne von heute geworden und der junge Komponist konnte sie selbst nicht stärker kontrastieren, als indem er ihr am gleichen Spielabend die heitere, gleichfalls kurze Oper „Der Ring des Polykrates" entgegenstellte, in der er Versuche nach der Richtung der Buffa hin mit seiner, wo man sie auch anfasse, unfaßbaren Begabung unternimmt. Und in der Tat könnte eine ausgezeichnete komi-

sche Oper für die unbeirrbare Gesundheit und das gewissenhafteste Kraftbewußtsein des jungen, in der Geschichte unserer neuesten Kunst wohl singulären Meisters ebenso gut möglich sein wie manche andere bedeutende Leistung, die sich von ihm nach diesen bloßen Anfängen mit Sicherheit erwarten läßt. Eine Schauspielmusik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" bedeutet ein Ausbiegen in einen kapriziösen Kammerstil von reizvollster Frische und gesteigerter Virtuosität im Gebrauch der Instrumente, darüber hinaus im Nachfühlen eines unvergleichlichen Wort- und Dichterzaubers. In seiner neuesten Gabe, der ernsten Oper „Die tote Stadt" (nach „Bruges la morte" von Rodenbach), hat Korngold, soweit es mir eine Klaviervorführung zeigte, abermals wie ein Stürmer seinen rechten Weg genommen, mit genialem Blick für die Bühne und für allen Drang und Zwang der Bühnenmusik, jede ihrer Möglichkeiten kühnlich erfassend und in straffem Wagen zu neuem glückhaften Wurf ausholend. Es sei noch vermerkt, daß Korngold bei aller Jugend schon Proben einer wahren Meisterschaft in der Ausführung seiner und fremder Kompositionen und besonders in der Führung des Orchesters abgelegt hat, auch hier seiner Zukunft mehr als gewiß.

SCHÖNBERG UND DIE SEINEN

Und nun wäre von Arnold **Schönberg** zu sprechen, von einem der an Jahren älteren Meister erst an dieser Stelle, und ich möchte gleich sagen, daß es deshalb geschieht, weil hier der letzte und wohl eigentliche Blickpunkt dieser Umschau gezeigt werden soll, von dem aus sich dann wieder eine Aussicht nach anderen Richtungen hin öffnet. Für die nachquellende Jugend innerhalb unserer Stadt und besonders außerhalb ist nun einmal Schönberg das Ereignis, unter dessen Optik sie den Weg der neuen Musik verlaufen sieht, und ich möchte darüber keinen Zweifel lassen, daß auch mir nicht so sehr das Neue an sich, als das Bewußtsein und Bewußtwerden des Neuen bei Schönberg und mittelbar bei denen zu beginnen scheint, die aus Schönbergs Schule kommen oder zu ihr wenigstens irgendwann irgendeinmal gehört haben. Nur wäre allerdings zu sagen, daß sich von den Wiener Mitlebenden, auch wenn sie dieser Schule und Gefolgschaft fernstanden, doch kaum einer der aufregenden Nähe dieses brennenden und in seiner Glut alles ergreifenden Geistes entziehen konnte. Es steht also jedem Leser frei, die Probe von hier aus etwa rückwärts vorzunehmen und zu fragen, zu untersuchen, inwiefern die nächsten wie die fernsten Komponisten der Wiener Gegenwart ohne Schön-

berg möglich wären, ohne die Flucht zu ihm oder — die Flucht vor ihm.

Es gab eine Zeit, in der Schönberg plötzlich und ohne es gelernt zu haben, nur weil er so mußte, viel zu malen begann, und da malte er sein eigenes Bild: man sah den — sonst von Schiele vergeistigten, von Oppenheimer fast bös und gereizt festgehaltenen — Mann mit seinem tüchtigen Stock, dem Betrachter schon abgewendet, einen Weg ins Weite gehen. Man sah auf anderen Bildern Schönberg vor seinen inneren Gesichten gleichsam erschreckend, erblickte Visionen wie von der Nachtseite aller Erscheinungen und Kenntnisse, hatte Formen und Farben ohne Beispiel. Es waren Bilder, so wenig bequem wie die von Kokoschka, Ausbrüche in einem anderen Mittel, so wenig friedevoll wie die eines Strindberg oder Balzac. Aber wer sich dabei weder beruhigen noch bloß beunruhigen wollte, der durfte daraus wohl manches über das Wollen und Müssen Arnold Schönbergs erfahren.

Ich habe, und so bitte ich um Vergebung, wenn ich hier anders färbe, Schönberg nicht so erlebt, wie sonst Musiker und selbst Musiker meiner Umgebung, mit denen zusammen oder für die mir sonst mancher Weg gegönnt war. Ich fand Schönberg in jener Wohnung der mittleren Liechtensteinstraße, nahe der Lichtenthaler Kirche, von der Schubert ausgegangen war, Tür an Tür mit Zemlinsky hausend, sah ihn in Berlin, in Wien-Ober-St. Veit, in der Wiener Kaserne, nach dem Krieg in Mödling (bei Wien), in Holland, sah und das ist fast wichtiger, seine Werke mit Schmach und Spott bewor-

fen, sah und durfte dazu helfen, daß sie trotzdem wieder aufgeführt wurden, und sah dann, wie da jeweilen ein solcher Art verunglimpftes Werk jedesmal dem nächstfolgenden gegenüber als gemäßigt, wohlgefügt und beinahe musterhaft gerühmt wurde. Leser, freundliche Gestirne sind heute nicht der Aspekt; selbst Mahler war nicht immer freundlich in der Nähe. Aber daß Schönberg mir ein leuchtendes Gestirn immer und immer schien, das ist meine Schuld.

In aller Kürze das äußere, objektiv-biographische Ergebnis. Schönberg ist Wiener, 1874 geboren, hat die Musik zuerst neben einem anderen Beruf ohne Lehrer gelernt und theoretisch und praktisch geübt, hat Gesangvereine geleitet, ist nach Berlin als Kapellmeister an das Kabarett Ernst von Wolzogens gekommen und hat am Sternschen Konservatorium gelehrt. Er war dann wieder Lehrer in Wien, dem sogar gestattet wurde, an der Akademie, doch beileibe ohne Auftrag, Vorlesungen über Harmonielehre zu halten. Dann ging er wieder nach Berlin, wurde deutlicher wahrgenommen, bekam Schüler zu denen, die er von Wien mitnahm, fing an, als Komponist seine Kreise zu ziehen, mußte im Krieg nach Wien zurück, diente als Soldat, sehr pflichtgetreu, zum Glück nur daheim, blieb dann mit seinen Schülern in Wien, begründete den Verein für musikalische Privataufführungen und soll nun mit dem Herbst 1920 jedes Jahr sechs Monate in Amsterdam tätig sein, wo er, dank Mengelberg und gleich einem Mahler, eine Künstlerheimat ge-

funden hat, längst schon der Aufmerksamkeit einer ganzen Welt trotz Krieg und Kriegssperre sicher.

Dies der Umriß einer Eroica und einer Märtyrergeschichte. Es begann mit den 6000 Seiten Partitur von Operetten, die ein Schönberg instrumentieren mußte, es war eine Kette von Skandalen und Beschimpfungen von Aufführung zu Aufführung, ein unaufhörlicher Mangel des Lebensnötigsten, war die Trägheit im Herzen eines Staates, der über alle politischen Wandlungen hinweg seine Besten zu verkennen entschlossen schien; steht übrigens die Figur nicht schon im „Oeuvre" von Zola? Es war hart, dies hilflos mit ansehen zu müssen: diese Zumutung an einen, der Besseres zu tun hatte, daß er immer wieder von vorne beginne; Zumutung, zu unterrichten, statt für sich zu arbeiten, Zumutung, Jahre um Jahre zu pausieren, zurückzustehen, keinen Ton von den eigenen Werken zu hören . . . Aber dies ist nur der Umriß einer Eroica, einer Märtyrergeschichte.

Und doch, glaube, mein Herz, es geht dir nichts verloren . . . Schönberg hatte viele Schüler, die ihn in ihrer Dankbarkeit verehrten, hatte Werke, die dämonisch ihre Zeit vorausahnten, ihre Zeit umwälzten; aber am meisten vielleicht wirkte dieses Beispiel eines Lebens. Schönberg ist heute schon Legende, wie Mahler Legende ist.

Den Schülern schenkte Schönberg, vom Helden abgesehen, den Meister. Wie früher Musiker und Maler ihre Schule hatten, im Sinne einer Lebens- und Werkgemeinschaft, so leben die Schüler mit Schönberg. Er verführt und verleitet keinen von

ihnen, am wenigsten zu sich selbst und zu seiner Schreibweise. Er ist Lehrer, der nur die Wesenheit seines Schülers wecken will — daß diese Wesenheit vielfach zu der seinen hinneigt, die seine sucht, ist nicht seine Schuld, sondern das Wesen der Sympathie, des Sichfindens der Gleichgestimmten — und er ist der strengste Lehrer im Sinn einer alten Schule, der nur immer die Regeln ganz zuletzt, wenn sie der Schüler erlernt hat, als etwas Gewordenes und darum auch wieder Vergängliches betrachten läßt. Niedergeschrieben ist leider nur Schönbergs „Harmonielehre“, eines der grundlegenden Bücher aller Kunst. Man suche darin allerdings nicht, was sie nicht enthalten kann, die Erklärung jener Harmonik, die sich Schönberg selbst in den Schmerzen des Erkennenden abringen mußte. Leser, der du Leser auch dieser Harmonielehre sein wirst und sein mußt, du findest dort nur, aber es ist übergenug, den Weg solcher Erkenntnis; das ist, den Weg einer Welt über diese Welt hinaus. Du wirst so erkennen, daß etwa Konsonanz und Dissonanz nur dem Grad nach verschieden sind, daß im unendlichen Schnittpunkt aller Regeln alles erlaubt und eben darum nichts willkürlich sein darf; wirst gewahr werden, wer Recht begründet: das Genie — und was Recht wird: daß man den Stein, der verworfen war, als Eckstein brauche.

Dreifältig also ist Schönbergs Gewalt über diese Zeit: Gewalt des Beispiels, Gewalt der Lehre, Gewalt des Werks. Schönbergs gedrucktes Werk beginnt mit Liedern, die nur durch ihren Reichtum ber ihre Zeit aufragen; nur durch einen allerdings

ganz unerhörten Reichtum. Aber die Lieder Schönbergs sind nach einem feinen Wort des Lieblingsschülers und Freundes Anton von Webern oftmals Studien zu den Revolutionen der größeren Werke und so führen diese ersten Lieder zum Sextett und zum Block der „Gurre-Lieder“. Das Streichsextett nach Dehmels „Verklärter Nacht“ steht der Zeit eines Brahms und der Kunst eines Wagner noch näher, als es den ersten schien, die von diesen Werken getroffen wurden. Und dennoch schwebt der zauberhafte Klang des Sextetts schon den Grenzen der Tonalität entgegen, über den Takt hinweg, und zugleich bedeutet dieses Werk eines Fünfundzwanzigjährigen um die Jahrhundertwende, in der Epoche eines Richard Strauß, die Wiederkehr von der Programmusik zu der Musik aus ihrer ureigenen Form.

Neben das Sextett stellen sich alsbald die „Gurre-Lieder“ und das symphonische Werk „Pelleas und Melisande“. Die „Gurre-Lieder“ sind eine gewaltige Gesangs- und Orchesterdichtung, nach den Gedichten von Jacobsen für die stärkste denkbare Besetzung und mit den herrlichsten und ganz neuen Wirkungen eines Orchesters und der menschlichen Stimme ersonnen. Die Instrumentation der letzten Stücke ist erst 1910, neun bis zehn Jahre später, unter dem großen Eindruck einer Klavieraufführung vollendet worden, die wir den Wiener Konzertveranstaltern zum Trotz veranlaßten; eine allerdings schon ganz neue Instrumentation, späteren Werken entsprechend. Und so sind die „Gurre-Lieder“ erst 1913 vom Philharmonischen Chor unter Schreker

nach den Absichten des Komponisten aufgeführt worden. Wunderbar ist die Melodienmacht, die Größe der Liebes- und Naturszenen, das Melodram, das von der Nacht der Leidenschaft und des wilden Heeres zum trostvollen Morgen hinüberleitet, wunderbar sind die Chöre, ist das Orchester. Wer dieses nicht wegzuleugnende Werk geschrieben hatte, dem durfte künftig niemand mehr harmonischen Eigensinn aus Unvermögen vorwerfen. Und nicht minder reich ist die in einem langen Satz hinsingende Orchesterdichtung nach dem Drama des Pelleas und der Melisande von Maeterlinck. Noch immer sucht Schönberg das Unsagbarste seiner Kunst mit den immer intensiver angewendeten Mitteln unmittelbarster Vergangenheit auszusprechen. Aber schon führt er hier die Ganztonskala ein und an einer Stelle haben Webern und Berg schon in diesem Werk die Quartenakkorde gefunden, die Schönberg erst in der „Kammersymphonie" „bewußt ausgestaltet hat".

Acht Klavierlieder und sechs Orchesterlieder bilden wieder einen Übergang. In den Orchesterliedern vollzieht sich der Wandel von der Klang- zu der Kammerinstrumentation. Die Klavierlieder enthalten den herrlichen „Wanderer" nach Nietzsche.

Noch einmal bäumt sich alles auf, was Schönberg nun verlassen muß, in dem einsätzigen ersten Streichquartett in D-Moll, einem Werk von reichster Erfindung, die sich durchaus thematisch über alle Künste der Durchführung ausbreitet, langsame und rasche Zeitmaße begründend und verlassend.

Der Ruhm der ersten und besten Wiedergabe von Schönbergs Kammermusik gehört dem Quartett Rosé; Rosé hat auch bei der ersten Aufführung der Kammersymphonie in E geholfen, die die Probleme des großen Übergangs mit den Linien- und Klangmöglichkeiten von fünfzehn Instrumenten auf ganz neuen Wegen löst und dabei deutlich und mit Absicht aus der Tonalität zu der Ganztonskala und dem Quartenaufbau überleitet. Kurze Themen heischen kürzeren Ablauf und leichteren Bau. Fortsetzung und Abwandlung des Übergangs: der Chor „Friede auf Erden" und zwei Balladen für Gesang und Klavier. Dann das zweite Streichquartett, Fis-Moll, in vier Sätzen, deren zweiter, ein Scherzo, in wild-skurrilem Scherz und Schrei einen nach Qualen heitersten „Lieben Augustin" einflicht. Im dritten langsamen Satz erheben sich kunstvolle Variationen mit Gesang. Plötzlich bricht die Krise herein, das Neue ist da und nach Klängen aus einer anderen Welt spricht die Singstimme: „Ich fühle Luft von anderen Planeten" — Verse von Stefan George. Und nun wird alles erreicht: Freiheit von jeder Tonalität und alten Harmonie, Befreiung vom Aufbau zugunsten kürzerer Themen, die ihr eigenes Leben führen, Auflösung jeder überkommenen Architektonik in die Erfordernisse und Mittel des reinen Ausdrucks. Eine Erklärung Schönbergs auf dem Programm der ersten Aufführung bekennt, daß er in den nun folgenden fünfzehn Liedern aus dem Buch der Hängenden Gärten von Stefan George „zum ersten Mal dem Ausdrucks- und Formideale nahegekommen" sei, wie es ihm seit Jahren vor-

schwebte. Diese Lieder, die drei Klavierstücke Opus 11 und die fünf Orchesterstücke Opus 16 versuchen sich nun in dem neuen Stil, dem sie unausgesetzt neue Aufgaben stellen und neue Lösungen geben. Eine ganz neue, solistische, ja, solipsistische Instrumentation bricht sich Bahn, die einzelnen Instrumente sind nach Lage, Qualität und Quantität auf den zartesten oder herbsten Plan gerichtet, das dritte der Orchesterstücke etwa gibt die Morgenstimmung eines Alpsees durch den gleichen in wechselnder Instrumentation von Klang zu Klang wogenden Akkord. Die Hauptstimmen sind in der Partitur besonders bezeichnet (durch einen Haken); in späteren Orchesterliedern (Opus 22) wird überhaupt eine neue, sogenannte Dirigier-Partitur gegeben, die „jedes Ereignis auf die einfachste Art notiert“, ähnlich einem Klavierauszug.

Die Bahn des Genius führt jetzt steil und beharrlich aufwärts. Sechs neue Klavierstücke, völlig gelöst, das Monodrama „Erwartung“ (Worte von Marie Pappenheim), der gewagteste Versuch, das seelische Geschehen eines Lebens und einer Liebe in die Minuten unheimlichster Spannung zu fassen: in denen eine Frau den Geliebten vor einem dunklen Wald erwartet und tot, unbegreifbar warum, tot findet, in die Arme schließt, wütend beklagt — denn eine andere Frau, nun weiß sie es, hat ihn getötet —; dann fast ruhig-vibrierend beklagt; zuletzt den Toten noch einmal kommen zu sehen glaubt wie sonst, wenn er nach langem Warten kam . . . Alles dieses aus dem Ereignis der neuesten Musik mit furchtbarster Intensität gestaltet. Ein weiteres Drama

„Die glückliche Hand“ zu einem Text von Schönberg, der mit Lichtwirkungen die Dichtung einer Sphäre erhellt, durch die Symbol und Wirklichkeit hindurchgehen. Ein Opus 20 (hier habe ich nur die Aufgabe, den Reichtum und die Art dieses Fortschreitens zu weisen), Opus 20 ist ein Gedicht „Herzgewächse“ nach Maeterlinck für hohen Koloratursopran, Celesta, Harmonium und Harfe; Opus 21 ist der „Pierrot lunaire“ nach Giraud-Hartleben, dreimal sieben Gedichte für eine Sprechstimme mit Klavier und dazu einzelnen, immer wechselnden Streich- und Holzblasinstrumenten. Von allen diesen spätesten Werken habe ich leider nur Aufführungen des „Pierrot lunaire“ hören dürfen; die beiden Dramen sind überhaupt noch nicht gespielt. Im „Pierrot“ nimmt Schönberg seine Meisterschaft in den kontrapunktischen Künsten auf und folgt damit den Stimmungen der Dichtung wie im Spiel. Die letzten Orchesterlieder bieten, von allem anderen abgesehen, gänzlich neue Probleme der Instrumentation. Diese Lieder sind zum Teil schon im Beginn des Krieges niedergeschrieben. Seither hat Schönberg nur noch (1917) die Dichtung zu einem Oratorium „Die Jakobsleiter“ vollendet, die auch im Druck erschienen ist, eine Kundgebung wahrster, lauterster Erhabenheit.

Dies ist nur ein Ausblick auf Schönberg; man müßte fast schon mehr als ein Buch zu schreiben haben, wollte man ein Bild von ihm geben können. Aber ich konnte immer nur eines geben: Bewunderung dieses Kämpfers und Künders, unbedingte Überzeugung davon, daß er tausendmal führend

recht hatte, möge der Weg des einen ihm nach, der des anderen seitab leiten. Aber er, Arnold Schönberg, kann heute nicht mehr geleugnet, nicht mehr verleugnet werden. Die Zeit wird also kommen, daß ihn die Officiosi bekennen. Draußen bekennen längst ein Ravel, ein Strawinsky, bekennt Malipiero, was sie ihm schulden. Schönberg, das ist so recht: Neue Musik und Wien — aber längst nicht mehr Wien allein.

Und die Zeit scheint mir noch gar nicht so fern, in der der junge Anton von Webern mit Karl Horwitz und mit Alban Berg sich der Lehre des damals noch wenig bekannten Lehrers Schönberg anvertraute, nachdem Webern und Horwitz, rechte Österreicher, aus Berlin geflohen waren, wo man nicht leben könne; sie hatten dort bei Pfitzner arbeiten wollen. Das waren die ältesten Schüler Schönbergs und sie dürften wohl ihr Schicksal gepriesen haben. Die Schule Schönbergs hat vielleicht nicht zu großen äußeren Erfolgen geführt, aber sie ist im Leben Wiens und eben nicht nur Wiens eine geistige Macht geworden. Abermals bitte ich um Entschuldigung, wenn ich zugunsten lieber Freunde lebhafter färben sollte, aber ich glaube, ich darf es. Sie sind ausgezeichnete und wunderbar fundierte Musiker, praktisch und theoretisch in gleicher Weise gründlich und günstig geschult, ernste und reife Menschen und von einer hingebenden, bewundernswerten Treue gegen ihren Meister. Eine Verkörperung edelsten Denkens und Schaffens war mir immer und ist mir W e b e r n, den seine Gesundheit

lange Zeit von der erwählten Theaterlaufbahn fernhielt; er hat als Lehrer (und Vortragsmeister der „Privataufführungen“) eine, wie es seine Art ist, bescheidene, lange nicht genug gewürdigte Existenz geführt. Jetzt endlich werden seine ersten Arbeiten verlegt, eine ältere Passacaglia für Orchester, sein Meisterstück nach beendeter Lehre, beste, reifste, zukunftträchtige Übergangsmusik. Webern hat sehr rasch die neuen Erkenntnisse seines Lehrers gänzlich in seiner eigenen Weise gestaltet, er hat die kurzen, oft nur wenige Takte dauernden Stücke, die neue Harmonik und Thematik des reinen Ausdrucks, die zarteste Farbengebung der Instrumente, das Schreiten an alle Grenzen und gegen jede Grenze, das Wandeln an allen Abgründen zu seiner Sache gemacht: in jedem Sinn unerhörte Stücke für Geige mit Klavier (die Rosé öffentlich spielte), fünf Sätze für Streichquartett, Orchesterstücke vom Wesen derer, wie sie Schönberg schrieb, doch ganz aus der Eigenart des Menschen heraus, den der von Kokoschka gezeichnete Kopf jedem Kenner von Gesichtern sogleich deutet. Zuletzt, analog dem Meister, Eingebungen aus strengster Form und aus einer unaufhörlich blühenden, ewig ins Ungewisse, jungfräulich Neueste flammenden, reichsten Phantasie. Der Parallelismus Schönberg-Webern kann nur gänzlich Oberflächliche und vor allem Fernstehende verwirren. Für mich waren die Werke dieser Nähe immer Bestätigungen eines Genius durch einen Not- und Wahlverwandten.

Auch Alban B e r g ist ganz und gar seinen eigenen Weg gegangen, den Weg einer reichen und nie-

mals von Programmen und Prinzipien, sondern nur von eigener Erkenntnis geleiteten Begabung. Von seinen Werken sind die ersten, eine schöne Klaviersonate und Lieder, bald gedruckt worden; von späteren Arbeiten hat der Verein für Privataufführungen Stücke für Klarinette aufgeführt. Sie werden mit anderen Arbeiten dieses hochbegabten Komponisten und ernsten Lehrers („Reigen", für großes Orchester; noch unvollendet eine Oper „Wozzeck" nach Büchner) nunmehr verlegt werden und sollten um ihrer eigenen Bedeutung willen wie nicht minder als Beispiele eines neuen Wollens wichtig sein. Gewissenhafte Arbeit, Erfindung von wahrhaft neuer Art, dabei ganz besondere Selbständigkeit gegenüber jeder etwa präsumierten Lehrmeinung zeigen auch die veröffentlichten Werke, Lieder, von Karl Horwitz, besonders das jüngste Opus.

Karl Horwitz ist durch den Krieg wenigstens vorläufig aus seiner Theaterlaufbahn gerissen worden. Heinrich Jalowetz, ein anderer ernster, tüchtiger und theoretisch wie auch ausübend-praktisch tätiger Schüler Schönbergs, ist Theaterkapellmeister in Prag, Erwin Stein, zuerst Theaterkapellmeister, später Lehrer in Darmstadt, hat jetzt den Verein für Privataufführungen übernommen. Der Verein ist das rechte Gebiet des Pianisten Eduard Steuermann, eines Schülers von Busoni und von Schönberg, des unermüdlichen, wahrhaft kongenialen und dabei fast unheimlich gedächtnisstarken Interpreten aller der neuen Klaviermusik, die der Verein aufführt. Auch der Geiger Rudolf Kolisch ist Kompositionsschüler Schönbergs ge-

worden und ebenso Josef Polnauer, der seine gründlichen theoretischen Kenntnisse gern in den Dienst volkstümlicher Belehrung (in den Abendkursen an der Grenze der Großstadt) gestellt hat.

Außer einigen jüngeren Kompositionsschülern, die zum Teil um Schönbergs willen nach Wien kamen und nun mit ihm nach Holland gehen (wie Kaltenborn, Medicus, Seligmann), nenne ich den Theaterkapellmeister und Lehrer Paul Amadeus Pisk, einen sehr begabten Pianisten und Komponisten, von dem Klavier- und Orchesterlieder, Klavierstücke und Chöre schon aufgeführt worden sind. Es scheint, daß hier eine neue Individualität, ein Mensch von ernster, freilich keineswegs bequemer Art und ein rechter, im rechten Sinn bescheidener Musiker eine Auseinandersetzung mit den Problemen der neuesten Kunst in der harten Selbstzucht des Künstlers sucht und finden wird.

Die Schüler Schönbergs versuchten, jeder auf seinem Weg und gewißlich nie von ihrem Meister verführt, etwa im Sinn des Novalis, den unmittelbarsten Ausdruck einer Empfindung in Töne zu fassen, ohne Rücksicht auf die überkommene Form. Darum scheitert hier auch jeder Versuch einer Deutung mit den hiezu sonst angewandten Mitteln...

Schüler Schönbergs war auch Egon Wellesz, der als junger Privatdozent an der Universität Musikwissenschaft lehrt. Er hat sich der Erforschung der beginnenden italienischen und Wiener Oper und, durch Studien auf dem Gebiete der bildenden Kunst

mit den Arbeiten eines Strzygowski verknüpft, der Musik des alten Orients ergeben. Seine gelehrten Arbeiten sind im höchsten Ausmaß gegenwartlebendig. Aufmerksamkeit weckte ein kleiner, wichtiger Aufsatz über die nötige Befreiung der neuen Musik von allen Absichten und Tendenzen des letzten Jahrhunderts mit eigenen Perspektiven, in der „Neuen Rundschau“ enthalten.

Der Komponist Egon Wellesz hatte den Vorteil des freien geschärften Blicks und der guten Ausschau, die der Gelehrte, der Weltmann, der junge, vorsichtig wägende und durch Wagemut sympathische Mensch gewann und besaß. Franzosen, Russen, Ungarn, die vor kurzem noch kaum bekannt waren, wurden ihm früh vertraut. Umgang mit Hofmannsthal und Wassermann gab ihm viel Sinn für neue Werte der Dichtung.

Die Russen und Schönberg warfen ihre Schatten auf seine ersten Kompositionen. Wellesz hat frühzeitig begonnen und hält heute schon, alle Formen übend und durchquerend, bei seinem Opus 30. Das meiste ist verlegt. Ein Opus 3 „Wie ein Bild“ versucht eine Musik für Worte von Altenberg zu finden. Schon mit Opus 6 (Skizzen für Klavier) beginnt eine radikale Periode, anfänglich im Gefolge von Franzosen und Ungarn, besonders von Ravel und Bartók, alsbald immer freier. Von den Kirschblütenliedern, Opus 8, 1912 verlegt, ist das fünfte schon völlig atonal, verwendet das sechste die Quartenakkorde. Zwei Suiten für Klavier, eine symphonische Ouverture „Vorfrühling“, eine Orchestersuite seien genannt, die Orchesterwerke Versuche

koloristischer Art und aufgelöster Formen. Vier Streichquartette finden sich, das erste in fünf Sätzen, das zweite in der zyklischen Form, die von César Franck zu Schönberg reicht, das dritte in klassischer Viersätzigkeit, das vierte aus fünf Stükken ohne symphonischen Aufbau bestehend und gänzlich atonal; Lieder nach George und Stadler, ein Geistliches Lied nach Francis Jammes mit Streichern, Idyllen und andere Klavierstücke reihen sich um drei große Arbeiten: zwei Ballette, „Diana" und ein Persisches Tanzmärchen, und eine Oper „Die Prinzessin Girnara". Die Ballette bieten dem Tanz neue Möglichkeiten der Harmonik und des Rhythmus, die sich sehr schön bestätigten, als Ellen Tels die Werke studierte und aufnahm; Akkorde beim Erscheinen der Diana fesseln darüber hinaus. Die Oper ist auf einen Text von Jakob Wassermann komponiert, der von ungefähr der Legende am Schlusse des Christian Wahnschaffe entspricht. Die Spannung und der weite Bogen des Dichters sind reichlich genützt, Orient, fremder, bunter Reichtum, Märchenhaftigkeit der Schicksale bei göttlicher Leitung aus tiefstem Schauen, alle diese Motive sind erfüllt und zu klingender Gewißheit gestaltet. Bild aller Musik von Wellesz: leichtes Erfassen und rasche Beweglichkeit über zeitgebundene und bald selbst erfundene Formen hin, rücksichtslose Auflösung überkommener Vorstellungen und Forderungen, Neigung zu neuer eigener Melodik und zu gesteigertem Ausdruck.

ANDERE GEGENWART

In einem Zusammenhang, der mir deutlich, aber nicht so leicht deutbar ist, stehen zwei andere Komponisten mit der Schule Schönbergs, die ihr „wirklich" gar nicht angehören und auch nicht angehört haben: Rudolf Réti und Josef Hauer. Réti, Pianist, Kenner, Theoretiker, Schriftsteller, Kritiker, Lehrer von Profil, ist in seinen Kompositionen: Liedern, Klavierstücken, einem symphonischen Werk mit Gesang nach Worten von Ossian, durchaus erfüllt, ja verzehrt von einer mitreißenden, hinreißenden Sehnsucht nach neuen Formen und neuer Melodie. Diese Sehnsucht und der innere Drang und Zwang, sie reproduktiv über die Erscheinungen der Musik rückwärts hin zu deuten, sie hat etwas Magisches und umleuchtet das Wesen dieses noch jungen Mannes mit dem Licht aus der Dämmerung großer Vorzeiten unserer ach so schwankenden Kunst und Gegenwart. Réti müht sich, seinem Wollen und Wünschen gemäß, selbst um die Probleme der anderen, war einer der ersten, die Klavierstücke von Schönberg spielten, und der erste, der auf Josef Hauer hinwies.

Hauer, ein wenig älter als Réti, war Lehrer nd Cellist in Wiener-Neustadt, hat viel im Orcheter, in Kammermusiken, auf dem Kirchenchor mitespielt und dabei mit seinen genial geschärften innen wohl allzu deutlich gemerkt, wie es im alten



Wesen nicht weiterging. Er rettete sich in die vollkommen „atonale Musik". Was er atonale Musik nennt, hat keinerlei Beziehungen mehr zu irgend einem Grundton, nur das Intervall ist ihm Ereignis, aus dem Intervall kommt die atonale, weder konsonante noch dissonante Melodie, die Urmelodie, Erscheinung, Problem, „Baustein", wie Hauers atonale Schule sagt, und die Aufgabe ist, den Fall ohne „Ideen", ohne Ausbau, ohne alles Außermusikalische, also auch ohne „Persönlichkeit", die sich etwa aussprechen könnte, zu lösen. Nur die Sache hat ihren Willen und die Sache allein hat zu gebieten. Zu bemerken ist aber, daß das Intervall rein nur von den gleichschwebend temperierten „atonalen" Instrumenten genau und richtig ausgedrückt werden kann, vom Klavier, vom Harmonium, von der Orgel. Auch die Singstimme ist erlaubt, Streich- und Blasinstrumente aber sind unmöglich geworden. Eine Schrift „Über die Klangfarbe", als Opus 13 bezeichnet und in einer neuesten größeren Arbeit „Vom Wesen des Musikalischen" wieder aufgenommen, gerät bei der Begründung in ungemein aufregende Nähen zu Goethes Farbenlehre.

In diesem Sinn hat Hauer komponiert: zwei „Nomoi", Stücke für Klavier, so genannt, damit dieses Urwort jede außermelodische Vorstellung verbanne; eine Apokalyptische Phantasie (aber nun doch!) für „Kammerorchester", das ist eine Zusammenstellung von Klavier mit — je nach Bedarf — mehreren Harmonien (diese Besetzung soll auch ohne weitere Angaben bei den übrigen Kompositionen Hauers verwendet werden); Lieder nach

Hölderlin, darunter das „Schicksalslied", die Anna Bahr-Mildenburg gesungen hat; Chorlieder (a cappella) aus den Tragödien des Sophokles, ein Kyrie für Kammerorchester mit Gesang, ein morgenländisches Märchen, einen Tanz, für Elsie Altman aufgeschrieben. Seit Opus 15, Fünf kleinen Stücken, notiert Hauer alles in einer „atonalen Notenschrift"; er ist bis zu Opus 19 gelangt. Die Atonalität etwa eines Schönberg ist für Hauer, so beachtenswert er sie findet, nicht abstrakt, nicht radikal genug.

Noch weiter abseits von der Schule, aber nun wieder, wie auf einer Kreislinie einer älteren Auffassung der Musik angenähert, steht der Mystiker, Denker, Theoretiker, Lehrer und Komponist Walter Klein, eine Erscheinung von hoher ästhetischer und sittlicher Reinheit der Einsamkeit, aus solcher gleichsam leuchtend. Klein ringt mit einem Stil, der einfachsten neuen Ausdruck, einen Ausdruck sozusagen in der edelsten, geradesten Linie, mit aller Erkenntnis der Zeit verbindet, wie sie dem Analytiker Klein wohl geläufig ist. Seine Lieder, zum Teil mit Begleitung des Streichquartetts — und er war der erste, der diese Besetzung neuerlich angewendet hat — vertonen nur Goethe, Grillparzer, Hölderlin, Nietzsche und Rilke. Weniges ist davon zugänglich geworden, aber dieses Wenige hatte die Haltung des Asketen, der eher auf jede Wirkung verzichtet, als daß er da und so wirkte, wie er es innerlich nicht genau rechtfertigen kann. Solche Menschen, solche Künstler sind in jeder Zeit selten gewesen.



Dagegen ist Egon Kornauth wie Klein von Geburt Deutschmährer, ein ungebeugter Sohn der Erde. Seine Natur strömt ungehemmt durch alle überkommenen Formen hin, strömt freilich über diese Formen hinaus, aber er ist der Musizier-Musiker (Doktor und Magister verschiedener Schulen zwar auch er, eine Zeitlang Schüler Schrekers), der unserer Betrachtung den Rückweg zu einer konservativen Übung nun vollends leichter macht. In der Tat, Kornauth, ein Talent aus größter Fülle des Empfindens und Gestaltens, ist etwa von Mahler ausgegangen, aber er vereinfacht sich immer mehr und mehr und sucht nur deutliche Sprache und leichte, fesselnde Gestaltung aus der Gegenwart und nicht erst aus einer fernen Zukunft für alles das, was eben die Gegenwart zu sagen hätte. Nun denn, auch Kornauth ist fleißig und mit dem Glück eines gern Gehörten tätig gewesen, er hat sich vom Lied über die Kammermusik hin zur kleineren Symphonie bewegt, überall aus der Logik seiner Natur, aus der Kraft seiner Menschlichkeit gestaltend. Die Instrumente wie die Stimmen des Gesangs sind ihm vertraut, sie werden ihn, er wird sie noch manches lehren.

Jüngste: Georg Szell, Wunderkind-Pianist, aber als Erblühter nicht minder begabt und reif, ein unnachahmlicher Gestalter neuester, besonders Straußischer Partituren am Flügel, alsbald auch Dirigent, auf der Vorstufe zur Selbständigkeit in Berlin, dann, neben dem genialen Klemperer, in Straßburg, Komponist symphonischer Variationen

von besonnener Haltung und verlangender Modernität. A. J. Scholz, aus deutschböhmischem Musikantengeblüt, ein Wunderherrscher im Handwerk dieses Musikantentums wie sie alle, die zu uns und unserem Wiener Wesen gehörten — nicht minder als zu ihrer Heimat. Er begann konservativ und wandte das Fragezeichen jedes jungen Menschen rasch ins Allermodernste. Älter, bewußter, kritischbewußter (ein Kritiker von Temperament), zuerst von Bruckner ausgehend, ist Hans Ewald Heller, der sich mit Liedern, einem Ausdruck heischenden Quartett und einer im besten Sinn merkwürdigen Oper „Satan" gezeigt hat, auch er außerhalb der Gruppen, mit eingeschlossen in Jugend, Verlangen, Werben, Wert. Und hier nun zuletzt, mit Absicht gerade hier als letzter, der in seiner Art ein erster ist, Bernhard Paumgartner. Sohn der vielbedeutenden Sängerin Rosa Papier-Paumgartner, empfing Bernhard den Unterricht eines Bruno Walter, leitete bald die volkstümlichen Konzerte des Tonkünstler-Orchesters und kam in jungen Jahren als Direktor an das „Mozarteum" in Salzburg. Er hat es zu einer europäischen Musikschule gemacht, die es seither in ihrem Wagen bei aller Beschränktheit der Mittel fast schon mit Wien aufnimmt. Unablässig erneuert Paumgartner das Ganze, jede Einzelheit des Unterrichts, setzt seine Schüler in die Praxis der Kunst und schenkt, indem er diese Schüler üben läßt, den Salzburgern zugleich eine Oper. Er ist Mitanreger und Hauptausführender, wenn Salzburg seine Festspiele erhält, komponiert Musiken dazu, er hat während des Krieges Solda-

tenlieder der Armee, tausendfältige Schätze, zusammengetragen und sammelt jetzt die Volkslieder des Alpenlandes, fügt sie in alte Krippenspiele ein und geht, ein Schwiegersohn Peter Roseggers, uralten Wurzeln der Art unserer Alpen nach. Und dann komponiert dieser unheimlich gescheite, unheimlich fleißige, immer und immer tätige Mensch: hat Lieder, Kammermusik, eine Ouverture zu einem Ritterspiel und eine Oper von ganz eigener Art, „Das heiße Eisen“, nach Hans Sachs aufgeschrieben und zum Teil verlegt. Seine Musik ist melodisch-sangbar, schreitet aber harmonisch ins Neueste, quillt sehr leicht, fließt aus einer Natur und aus einem Elternhaus dahin.

Und Frauen nenne ich, gesondert, weil sie gesondert stehen; es ist nicht das Geschlecht, versucht man zu sagen, aber es ist vielleicht doch am meisten das, sie müssen anders, und vielleicht nur jetzt noch, nicht so hoch gewachsen sein, als sie ihrer Natur und Schule nach wären. Ich bewahre nur diese Bilder: viel klug Erlerntes, Angewandtes, Äußerliches, Abgerundetes von Lio Hans (so in der Oper „Maria von Magdala“), Begabungen der Gräfin Karoline Hadik, der Irma von Halacsy und Josefine Hueber-Mansch; eine nachrückende beachtenswerte Erscheinung: Lise Maria Mayer, die sich als Dirigentin gezeigt und schon an Mahler gewagt hat — Frauen erreichen alles und es ist nicht alles, aber viel —; Johanna Müller-Hermann, die bei Zemlinsky lernte und in Konzerten namentlich des Philhar-

monischen Chors ungemein ernsthafte und vielfältig-reiche Arbeiten von größter Anlage zu Gehör bringen konnte, Chorwerke, Symphonisches, aber auch in kleineren Formen, und Alma Maria Mahler, die Gustav Mahlers Frau war, aber schon vorher bei Zemlinsky gelernt hatte, sie, des Malers Schindler Tochter, eine Erscheinung von lauterstem Glanz der Schönheit und von allen Gaben, die große Frauen je hatten: mit ihr zu sprechen, zu musizieren, ihre sprühenden Anregungen zu hören, ist eines der Wiener Geschenke. Es sind nur fünf Lieder von ihr gedruckt, aber sie durften mit diesem Namen gedruckt werden.

Und am Ende? Nein, dieses Wagnis kann nie am Ende sein, es folgt der unmittelbarsten Gegenwart, folgt anderen Versuchen, Tönen, Kräften, Meinungen. Aber ich muß aufhören, irgendwann einmal und so schließe ich ab, wohl bewußt, daß ich manches nicht halten konnte, manches gewollt lassen muß. Erinnere dich, Leser, ich hatte nicht zu urteilen, keine sogenannte Stellung zu nehmen, noch weniger abzulehnen, hatte nur zu erklären, Kunst und ihre Art aus Menschlichem zu deuten und in Güte zu deuten, auch wo sie nicht von meiner Art war, jederlei Wesen aus sich auszudrücken und dem Fernen näherzubringen. Leser, wenn ich nur so viel Seiten brauchte, wie hier sind, verzeih: vielleicht haben sie dich nicht gelangweilt, oder nicht mehr als so viel Namen langweilen müssen. Prüfender, richtender Leser, und rechne mir nicht vor, daß ich an den so viel Seiten gewendet und

jenem nur einen Teil davon gegeben habe. Sagbares meistert sich nicht nach Zeilenmaßen, wie der Ertrag eines Inserates, und wenn ich ein Verdienst habe, so ist es das, mit Worten auszugleichen, mit vielen, mit wenigen, so wie sie mir für den Ton der Stelle und für das Maß des Ganzen nötig schienen. Leser, ich bin nicht stolz, sondern demütig vor dem Bild der Ereignisse. Sicher, es wandelt sich — ein Fließen flutet vor dir und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal. Aber wisse, sei überzeugt, getroffen, gerührt: an Ruinen vorbei. Trümmer sind aus einer Stadt geschlagen worden. Sie blühen, sie klingen. Anders als Trümmer klingen, hell wie von Ewigkeit, nicht wie gewölbtes Grab.

INHALT

Von PAUL STEFAN sind erschienen:

UMBRIEN (mit Ernst Diez). Ein Wanderbuch. Heller, Wien 1907

GUSTAV MAHLERS ERBE. H. v. Weber, München 1908

GUSTAV MAHLER. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. 5. bis 7. Auflage. Piper, München 1920 (englisch: New York 1913)

OSKAR FRIED. Das Werden eines Künstlers. Reiß, Berlin 1912

DAS GRAB IN WIEN. Eine Chronik (1903—1911). Reiß, Berlin 1913

DER UNGEHÖRTE RUF. Erscheinungen, Erlebnisse, Fragen (mit Zeichnungen von Oskar Kokoschka). Jetzt: Heidrich, Wien [1914]

DIE FEINDSCHAFT GEGEN WAGNER. Bosse, Regensburg 1918

DAS NEUE HAUS. Ein Halbjahrhundert Wiener Opernspiel. Strache, Wien 1919

Übertragungen:

DAUDET. Tartarin von Tarascon. 35. Tausend, Insel-Bücherei

TACITUS. Germania. 45. Tausend, Insel-Bücherei

Ausgaben:

GUSTAV MAHLER. Ein Bild in Widmungen. Piper, München 1910 (vergriffen)

E. T. A. HOFFMANN. Musikalische Novellen und Kritiken. Insel-Bücherei

RICHARD WAGNER. Kleine Schriften. Insel-Bücherei

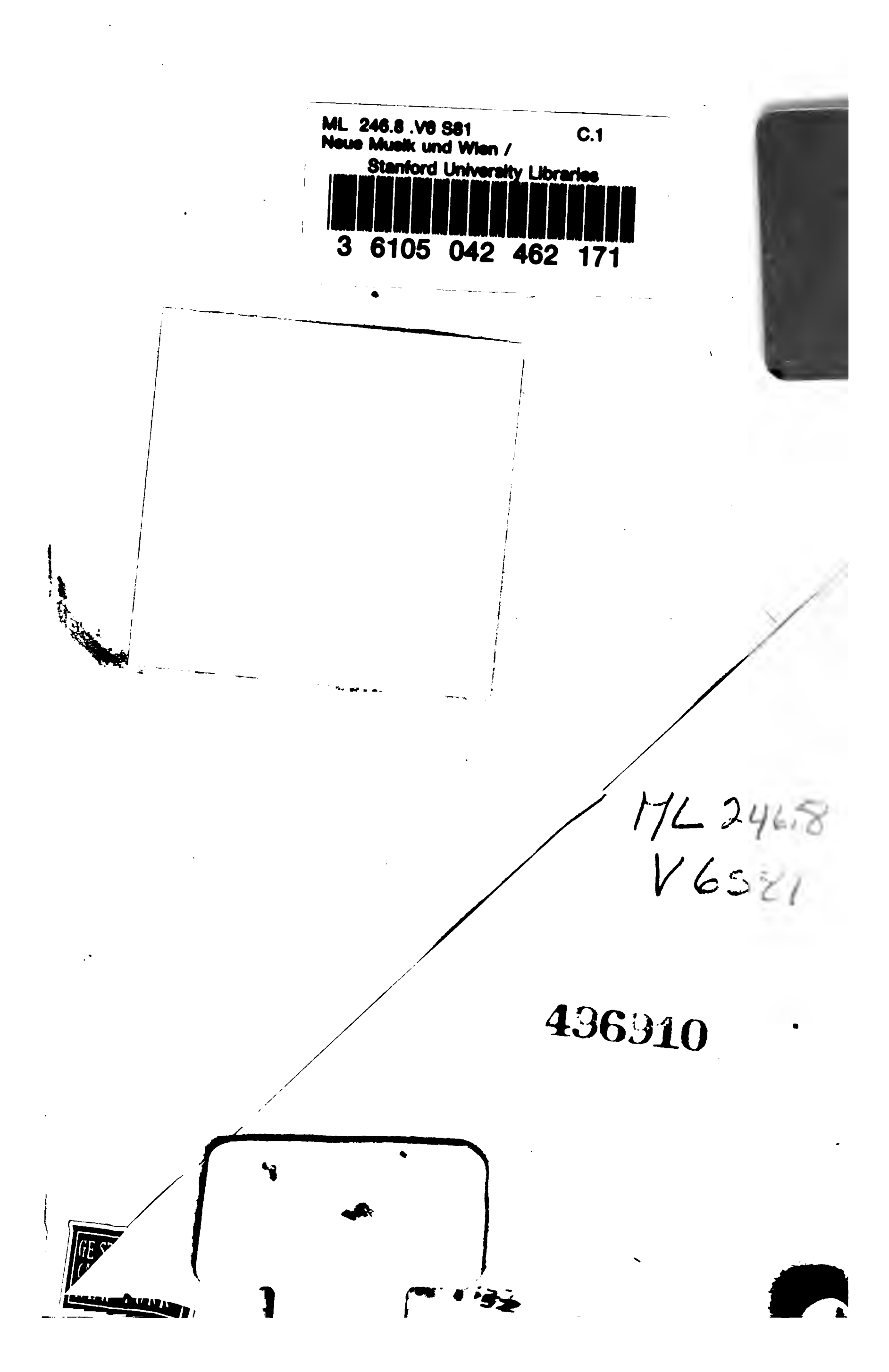
OSKAR KOKOSCHKA. Dramen und Bilder, mit Einleitung. Wolff, Leipzig 1913 (vergriffen)

In Vorbereitung:

DAS GRAB IN WIEN. Eine Chronik. II. Teil (1912—1919). „Wila“, Wien

FIDELIO. „Wila“, Wien

ROBERT SCHUMANN. Ein Bekenntnis. Deutsche Musik-Bücherei, Bosse, Regensburg



ML 246.8 .V6 S81 C.1
Neue Musik und Wien /
Stanford University Libraries
3 6105 042 462 171
ML 246.8
V6S81
436910